المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

LA CULTURE POPULAIRE ET LES DÉFIS DE LA MONDIALISATION

UNE PERSPECTIVE MAGHRÉBINE

En hommage à l'honorable écrivain, artiste et militant
MAHJOUBI AHERDAN

Sous la direction du
Professeur MOHA ENNAJI

مؤسسة فاس FÈS FONDATION ESPRIT DE FÈS
جمعية فاس سايس
مركز جنوب شمال Centre Sud Nord

La culture populaire et les défis de la mondialisation

La culture populaire et les défis de la mondialisation

Une perspective maghrébine

Actes du colloque international organisé au Palais des Congrès,
Fès, les 13-14-15 juillet 2007

En Hommage à l'Honorable Ecrivain, Artiste et Militant
MAHJOUBI AHERDAN

Sous la Direction du
PROFESSEUR Moha Ennaji

Ouvrage publié avec le concours
de l'Institut Royal de la Culture Amazighe

Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe
Centre

Série : Colloques et séminaires - N° 15

Titre	: **La culture populaire et les défis de la mondialisation**
Série	: Colloques et Séminaires.
Direction	: Moha Ennaji
Editeur	: Institut Royal de la Culture Amazighe.
Réalisation technique	: CTDEC
Couverture	: Nadia Kiddi (UE - CTDEC)
Dépôt légal	: 2008 MO 1465
ISBN	: 9954 - 28 - 007 - 3
Imprimerie	: El Maarif Al Jadida - Rabat/2008
Copyright : © IRCAM

Table des matières

Moha Ennaji
Introduction 5

Moha Ennaji
Hommage à Monsieur Mahjoubi Aherdan 9

Témoignages

Mohamed Kabbaj 13

Fatema Mernissi
Pourquoi un Homme Politique qui Exprime ses Sentiments en tant qu'Artiste Dérange la Planète et Réussit à la Transformer ? 15

Mahjoubi Aherdan 21

Contributions Scientifiques

Ahmed Boukous
Culture Populaire et Culture Amazighe : Défis et Enjeux de la Globalisation 23

Maria-Àngeles Roque
Voyage dans les Espaces Civiques Marocains 31

Nacer Hammou Azday
L'Emprise de la Culture Amazighe sur le Développement Humain 41

Moha Ennaji
La Langue Amazighe Composante Fondamentale de la Culture Marocaine. 47

Bassou Hamri
Pathos et Anthropos dans la Poésie Amazighe 51

Fouad Saa
Notes sur la Poésie Amazighe de Figuig 57

Ali Fertahi
Réalité et Imaginaire dans la Poésie du Moyen Atlas 71

Mustapha El Adak
Le Métissage Musical dans la Chanson Populaire Rifaine 77

John Shoup
Saharan Blues: Contemporary Music in Mauritania, Mali, and Senegal. 83

Habiba Rahim
Cultural Differentiations and Archetypal Stories : The Lore
and the Message of Moroccan Narratives 87

Nadia Yaqub
Hany Abu-Assad and the Palestinian Road Movie 93

Fatima Sadiqi
Le Rôle des Femmes Marocaines dans la Préservation
de la Culture Amazighe 101

Belkacem Boumedini et Nebia Dadoua Hadria

Le Français dans le Raï, une Réalité Linguistique
par Rapport à un Phénomène Social 105

Introduction

Moha Ennaji

Du 13 au 15 juillet 2007 s'est tenue la troisième édition du Festival de la Culture Amazighe à Fès sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi Mohammed VI. Organisé par l'Association Fès-Saiss en partenariat avec la Fondation Esprit de Fès, la Wilaya de Fès, l'Institut Royal de la Culture Amazighe et la Fondation BMCE, ce festival a été à la hauteur de son excellente réputation, avec ses 20 concerts et ses 110 artistes, triés sur le volet.

Le festival a comporté de grandes manifestations de la chanson amazighe à travers ses aèdes, poètes et artistes chanteurs des différentes régions du Royaume pour rendre hommage à un patrimoine littéraire et artistique universaliste.

Le festival a aussi été une occasion de présenter des potentialités créatives qui ont marqué et qui continuent de marquer de leur empreinte la culture amazighe. C'est dans cette perspective que le festival a rendu un vibrant hommage au grand peintre, poète et écrivain nationaliste M. Mahjoubi Aherdan pour toutes ses contributions à l'art et à la culture amazighs.

Pendant ce festival un vibrant hommage a été rendu aux chanteurs et poètes Mimoun Ourehou, Lahcen Ouaarab (Moyen Atlas), Malika Domrane, Abder Oulahlou (Algérie), Najib Amazigh (Rif) et Groupe Archach (Souss) pour leurs grands talents et leurs apports artistiques indéniables à la chanson et à la culture amazighes.

Le festival comportait aussi des activités artistiques amazighes, des chants et des danses représentant les différentes régions du Maroc, en plus des expositions d'œuvres d'art, de tapis berbères et de livres, de bijoux et de produits de l'artisanat Amazigh.

En plus de la musique et de l'art, ce rendez-vous comprenait un colloque international sur le thème « la culture populaire et les défis de la mondialisation : une perspective maghrébine ».

L'objectif du festival était de rendre visible et faire vivre l'apport de la culture populaire aux niveaux économique, social et culturel, et de réfléchir aux moyens à mettre en œuvre pour promouvoir cette culture dans toutes ses manifestations.

Le colloque était une belle opportunité pour les experts, les chercheurs et les acteurs de la société civile de débattre des questions relatives à la culture et à la littérature amazighes et leurs rôles dans le développement humain.

La séance d'ouverture a été marquée par la présence de plusieurs ministres et élus et leaders politiques, notamment Mahjoubi Aherdan, Mohamed Boutaleb, Mohamed

Mouhattane, le Wali de la région Fès-Boulemane Mohamed Gharrabi, le Président du Conseil de la ville de Fès Hamid Chabat, le Recteur de l'Institut Royal de la Culture Amazighe Ahmed Boukous, et la Présidente de la Fondation BMCE Dr. Leila Mezian Benjelloun.

Les interventions scientifiques très intéressantes ont été enrichies par des débats de haut niveau. Ainsi, M Moha Ennaji (chercheur universitaire) a indiqué que le Maroc a pour la première fois dans son histoire reconnu officiellement sa dimension amazighe. Depuis la création de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, la langue amazighe ne sera plus limitée aux confins du foyer, des amis intimes, et aux régions rurales surtout après son introduction dans le système éducatif.

Mustapha El Adak (INALCO, Paris) a discuté de l'évolution de la chanson rifaine. Il a indiqué que telle qu'elle se pratique aujourd'hui, la chanson populaire rifaine brasse en elle des harmonies, des rythmes et des timbres de voix empruntés directement ou inspirés de plusieurs musiques aussi bien nationales qu'internationales.

« Pathos et anthropos dans la poésie amazighe » est le titre de la communication de Bassou Hamri (Faculté des Lettres de Béni Mellal). L'intervenant a montré que la poésie amazighe, en tant que produit littéraire oral, et donc culturel, fournit un apport anthropologique et psychologique du milieu où elle s'élabore et où se trouvent posés avec acuité les problèmes de la valeur esthétique, intimement liés à l'évolution culturelle.

De sa part, Ali Fertahi (Faculté des Lettres de Béni Mellal) a débattu de la réalité imaginaire dans la poésie du Moyen Atlas. Il a indiqué que la poésie amazighe du Moyen Atlas est le reflet d'une réalité, visible ou invisible. Le rapport au réel dépend des courants littéraires, des modes certes, mais encore des conceptions purement personnelles que se font certains artistes de leur art.

Fouad Saa (Faculté des Lettres Saiss, Fès) a discuté du thème "La poésie amazighe au service du développement culturel à Figuig". Pour lui, la poésie est un vecteur de la cohésion sociale et le reflet de l'attachement aux valeurs humaines et locales de la communauté.

Mohamed Djellaoui (Université de Tizi Ouzou) a dressé un tableau sur les spécificités de la poésie amazighe en Algérie, poésie selon lui, qui se caractérise par sa beauté, son symbolisme, et son réalisme. Cette poésie kabyle reflète vivement la vie quotidienne et sociale de la communauté.

D'autre part, Fatima Sadiqi (chercheure universitaire, Fès) a débattu du rôle des femmes marocaines dans la préservation de la culture amazighe. Les femmes marocaines, parlant ou non l'Amazighe, sont les porteuses par excellence du patrimoine culturel Amazighe, vieux de plus de 5 000 ans. Elles sont les principales détentrices d'un héritage qu'elles ont su préserver et qu'elles continuent de transmettre de génération en génération.

Hammou Azday (Institut Royal de la Culture Amazighe, Rabat) a affirmé que la promotion de la culture amazighe et du développement amazigh est une tradition promise et transmise, de père en fils, à travers les ères, depuis la nuit des temps. Cette

culture a contribué à la formation d'hommes, durant des ères, de la méditerranée jusqu'au de là du fleuve du Niger et du fond de l'océan Atlantique jusqu'à la rive Ouest du Nil, un potentiel humain dont le savoir a outrepassé ces frontières.

Aziz Kich (Université Cadi Ayad, Marrakesh) a débattu le thème de la création artistique, le développement humain et les défis de la mondialisation. En prenant appui sur la culture amazighe plus particulièrement, l'intervenant a montré comment les modes de production traditionnels et l'oralité, dans laquelle cette culture s'est confinée des siècles durant, l'ont paradoxalement protégée de l'assimilation et de la disparition.

Mohamed Taifi (Université de Virginie) a traité le thème de la mouvance dans la poésie amazighe. Rares pour ne pas dire inexistants sont les poèmes amazighs qui ne parlent pas des déplacements, a-t-il indiqué. Fidèle à leur culture ancestrale basée sur les déplacements de transhumants à la recherche des pâturages, les imazighens ne conçoivent pas la possibilité d'une vie sédentarisée et fixe quelque part. Pour eux, la vie est accompagnée de mouvance et de déplacements successifs.

Nadia Yaqub (University of North Carolina) a discuté de la culture populaire palestinienne et de son lien étroit avec la production cinématographique. En se basant sur les films du producteur palestinien Hany Abu As`ad, elle a mis l'accent sur les conditions très précaires et inhumaines dans lesquelles les palestiniens sont forcés de vivre par l'occupation israélienne. Elle a montré images à l'appui, l'état de destruction et de désespoir dans les territoires palestiniens occupés. Malgré cela, le peuple palestinien continue de lutter pour préserver son identité et son authenticité culturelle par tous les moyens.

Lahcen Oulhaj (Faculté de Droit, Rabat) a montré l'apport de la culture amazighe dans le développement social et économique. L'intervenant a précisé que c'est en développant les choses que nous sommes les seuls à pouvoir développer que nous excellerons. Il est donc essentiel de puiser dans nos racines culturelles pour pouvoir être original et créatif.

Jilali Saib (Faculté des Lettres, Rabat) a précisé qu'en ces temps où la mondialisation et la globalisation ont investi le champ culturel, il convient de s'interroger sur le devenir et l'avenir de la culture populaire marocaine. Au niveau national, quoique longtemps minorisée et dépréciée aux yeux des élites (qui lui préfèrent la culture savante), notre culture populaire marocaine (avec toutes ses composantes) a réalisé un formidable « come back » durant la dernière décennie du 20ème siècle, « come back » qui se consolide au fur des années.

Meryem Bent Ahmed Hassan Lahwayaj (Université de Nouakchot) a donné l'historique du peuple amazigh en Mauritanie, en soulignant l'importance des Senhaja, Zenata, et Lemtouna, qui ont gouverné le Maroc et la Mauritanie. De nos jours, la culture amazighe est toujours vibrante en Mauritanie, et les coutumes et traditions amazighes sont encore pratiquées dans la plupart du terroir mauritanien.

Mohamed Seghoual (chercheur universitaire) a présenté la poésie rifaine notamment « L'épopée de Dhar Oubarran, épisode chanté de la guerre du Rif (1921) ». Il a

également passé en revue le mode de production musical de l'époque ayant trait à la tradition orale qui fut, sans conteste, celle des *Imedyazen* (rhapsodes ambulants), par excellence et des instruments de musique d'accompagnement.

John Shoup (Université Al Akhawayn) a discuté de la musique contemporaine (Saharan Blues) en Mauritanie, sud de l'Algérie, Mali, Niger et Sénégal. Cette région est marquée par un métissage des cultures et ethnicités. La musique reflète la composition multiculturelle et multiethnique de cette région.

Quelle mobilisation du patrimoine pour le développement? Tel était le titre de la communication de Lahsen Jennan (Université de Fès). Pour lui, le patrimoine constitue une ressource susceptible d'affirmer une identité et un sentiment d'appartenance à un territoire. Sa valorisation est à la jonction des hommes et de leur territoire de vie à savoir: la société, son économie et sa culture.

Maria Angels Roque (Institut Méditerranéen, Barcelone) a débattu du voyage dans les espaces civiques marocains. Elle a débattu de la tradition amazighe dans le champ associatif et la transformation moderne apportée par les associations notamment dans la région Souss et l'autre de la Vallée du Draa.

Les participants au colloque ont ensuite débattu du lien entre la culture, l'histoire, la langue, la littérature amazighe, et le développement humain. Ils ont recommandé la promotion d'une stratégie culturelle à même de remédier aux lacunes des systèmes d'éducation et de formation en vigueur. Les intervenants ont également discuté des mécanismes communs qui prendraient en compte les intérêts de toutes les parties concernées pour intégrer de façon efficace la culture amazighe dans le système éducatif et dans l'espace médiatique.

Le colloque a été marqué par l'atelier animé par le grand dramaturge marocain Ahmed Tayeb Laalj et par les interventions de l'écrivaine Fatema Mernissi et de l'écrivain Youssouf Amine El Alamy sur le rôle de la culture populaire dans la préservation des traditions et coutumes marocaines et sa place importante dans leurs écrits.

Lors la séance de clôture, les participants on fait les recommandations suivantes :

- Intégrer la langue et la culture amazighes dans l'éducation et les médias
- Utiliser les moyens technologiques offerts par la mondialisation pour la promotion de la culture amazighe
- Promouvoir la culture amazighe en tant que composante essentielle de la culture marocaine.
- Améliorer la condition de la femme amazighe vectrice du développement humain.
- Encourager le passage à l'écrit de la tradition orale amazighe sans perdre de vue l'authenticité de cette culture.
- Produire des programmes intéressants relatifs à la culture populaire marocaine et à la culture amazighe en particulier
- Mettre en place les manuels scolaires pour appuyer l'enseignement de l'amazigh.

Hommage A Mahjoubi Aherdan

Moha Ennaji

L'association Fès Saiss et la Fondation Esprit de Fès ont l'insigne honneur de rendre un hommage particulier à l'une des figures emblématiques du Maroc moderne, Monsieur Mahjoubi Aherdan, un homme à dimensions multiples qui pour nous est un symbole de nationalisme authentique, mais aussi un grand penseur, un écrivain talentueux, un artiste de renom et un politicien chevronné. Je voudrais en personne le féliciter pour tout ce qu'il a fait pour le rayonnement de la culture amazighe et pour le progrès de son pays. Je voudrais également exprimer en mon nom personnel et au nom du comité de coordination notre admiration pour ses réalisations artistiques et politiques et pour son énorme contribution au développement humain au Maroc. Nous saluons touts ces aspects de la personnalité d'Aherdan et nous lui souhaitons santé, longue vie et prospérité pour donner davantage au Maroc.

Comme le dit Moha Khettouch dans son ouvrage *Aherdan ou La Passion de la Liberté* (2000), « Aherdan est un personnage hors du commun, ayant de manière objective, les aspects multiples d'un acteur politique souvent occulté par la chronique et maintes fois mal compris, car arborant un style personnel que lui impose l'enracinement de sa logique dans les fins fonds du terroir, creuset de l'identité marocaine, authentique par sa pluralité, sa richesse et sa diversité.

« Il est né en 1924 à Oulmès dans le Moyen-Atlas. Aherdan est membre du Conseil National de la Résistance, et un des responsables de l'Armée de libération. Il a été Gouverneur de la Province de Rabat à l'indépendance.

« Fondateur de l'organisation politique le "Mouvement Populaire" dont il, est leader historique. Puis du "Mouvement National Populaire'" qu'il estime être le vrai prolongement du Mouvement créé en 1957. Aherdan était député et membre de 8 gouvernements (depuis le 2 juin 1961 au 11 avril 1985) à savoir: De 1961 à 1967, il était au gouvernement :

- Ministre de la Défense Nationale.
- Ministre de l'Agriculture.
- Ministre d'Etat chargé de la Défense Nationale. Aherdan donne sa démission et se consacre à ses activités politiques.

De 1977 à 1985, Aherdan a été, une nouvelle fois rappelé au gouvernement :

- Ministre d'Etat chargé des Télécommunications.
- Ministre d'Etat chargé de la Coopération; puis Ministre d'Etat sans portefeuille….

« Il participe à la Marche verte, en automne 1975, dont il tire un ouvrage intitulé: « La masse... ira, le journal d'un marcheur. » Il est l'auteur de :

- « Cela reste cela », paru chez Julliard.
- « Aguns'n Tillas », (recueil de poésie).
- « La Masse... ira », (1976).
- « Iguider, ou l'histoire mythique de l'Aigle ».
- « Un poème pour étendard » (roman).
- « Fers de feu » (roman).
- « Baraka.. . Khlass ou le signe des temps ».
-

« Il est le fondateur d'*Amazigh,* revue de civilisation et d'histoire (interdite au 10ème numéro). Il participe à l'élaboration de la revue « Tifinagh » et « Agraw amazigh » et de « Tidmi », hebdomadaire pour la défense et la promotion de la culture amazighe.

« Aherdan a participé à de multiples expositions collectives de peinture à travers le monde et notamment : USA (1957), Paris (1962, 1963, 1970, 1985, 1993,), Genève (1969), Montréal (1967), Copenhague (1969), Alger (1969, 1974), Rabat (1971, 1976, 1981), Dakar (1974), Baghdad (1974), Le Caire(1983), Grenoble (1985), Laâyoun (1985), Fès (2005, 2007) et autres. »

Extraits de : **Moha ou Ali Khettouch. « Aherdan ou La Passion de la Liberté». Rabat : Imp. Takatul Alwatani. 2000.**

Aherdan, l'éternel résistant

Dans un entretien accordé au journal « Aujourd'hui le Maroc », il a déclaré :

«Je continuerai d'être résistant aussi longtemps que je serai en vie ». C'est ainsi que Mahjoubi Aherdan répond à ses détracteurs, après avoir été élu, l'an dernier, président du Mouvement populaire (MP). Ce plébiscite laisse planer l'éternelle question : pourquoi nos politiciens ne cèdent spontanément la place à la nouvelle génération ? Pour M. Aherdane, la réponse est simple : «servir son pays ne se compte pas en nombre d'années». Ancien membre de l'Armée de libération nationale, M. Aherdan assume bel et bien le statut de «l'éternel résistant». M. Aherdan a assumé plusieurs responsabilités au sein de nombreux gouvernements : plusieurs fois ministres, il fut également gouverneur, député, etc. Et ce n'est pas tout… M. Aherdan est par ailleurs membre du Conseil consultatif pour les droits de l'Homme (CCDH). Que faut-il ajouter encore ? La combativité de M. Aherdan n'a pas pris une ride.

Aherdan a déclaré dans un entretien avec Aujourd'hui le Maroc : « Aherdan ne quittera pas la scène tant qu'il est en vie. Je dépense ma vie, non celle des autres …Si nous vivons certes dans un monde qui change, il faut tout de même que le changement se fasse dans le bon sens. Que veut dire la réussite économique si nous perdons ce qu'il y a de meilleur en nous-mêmes ? Pour moi, la réussite se résume à ce qui suit : rester soi-même et gagner, c'est l'avenir. Pour ce qui est de la modernité, je pense que chaque

époque a sa modernité….On ne peut monter un cheval fougueux que quand on est bon cavalier. Et notre pays est un pays fort, il mérite d'être mieux dirigé. Je ne mets pas en cause l'action de Sa Majesté le Roi qui se dépense, et on le voit bien. Il faut que les ministres soient dignes de ce pays, et soient dignes de cette monarchie.».

Aujourd'hui le Maroc 23/9/2006

Aherdan L'amazigh

Le personnage d'Aherdan a également fasciné plus d'un intellectuel. L'écrivaine Zakia Daoud (1968) a écrit a propos de lui ce qui suit :

« Des dessins, de formes bizarres, à base d'animaux transcendés, chevaux, oiseaux, cygnes, tout en yeux et en lignes, parfois devenus monstres, à base de plantes aussi, fougères lianes, arbres... toute une faune animale et végétale luxuriante, délirante, enserrée dans des calligraphies fantastiques, jaillissantes, fourmillantes, servies par un trait de crayon spontané, libre, sans réticence aucune, un trait qui ne connaît, semble-t-il, ni l'hésitation ni la retouche; telles sont les œuvres d'Aherdan, homme politique, peintre et poète.

« Il s'en dégage une impression de fantasmagorie, un lyrisme échevelé et surréaliste qui parle au cœur et à l'imagination, et qui, à aucun moment, ne laisse indifférent.

« On sent que l'auteur nous transmet ainsi avec une spontanéité et une sensibilité qui paraissent être ses principales qualités, tout un monde qu'il porte en lui, le monde des origines, le monde d'une nature sauvage, inquiétante et intense dont il est excessivement proche.

Etrange paradoxe entre ces dessins tout en griffes et en mouvements, où l'on sent le souffle du vent, le halètement des chevauchées, le crissement des bruits de la forêt, et cet homme mince, courtois, presque serein, qui fait avec une extrême gentillesse les honneurs de sa maison au cadre séduisant et raffiné, et ceux de son atelier impeccablement ordonné.

« Mais le paradoxe s'efface dès qu'Aherdan parle. Les mots jaillissent avec la même fougue que le crayon sur le papier, teintés ça et là de la mélancolie et de la fantaisie que l'on surprend dans les dessins. On se trouve alors en face d'un personnage entier, mais aux multiples facettes qui a l'immense avantage de pouvoir s'exprimer sur au moins trois tableaux et qui, curieusement, n'en néglige aucun au profit des autres.

« Qui chez l'homme Aherdan est prédominant, du peintre, du poète ou du politique ? On serait bien en peine de le dire et lui-même ne semple pas le pouvoir. D'ailleurs, il affirme : « dans la vie d'un individu tout se tient. Il n'y a pas de cloisons ». Cet individu évolue, on le sent très nettement dans sa peinture….

Pourquoi peint-il ?

« Pour se libérer, se soulager, se délasser », « pour reprendre pieds », et, « ne plus penser à rien d'autre ». Ma hargne, ma rogne, ma colère, mes idées, mes souvenirs, passent alors dans le tableau. Je m'engage. Et quand je peins je n'ai plus envie d'écrire. »

« Aherdan n'est pas le premier homme politique qui peint, mais il est un des rares que l'on ne considère pas comme peintre du dimanche…

« Les poésies d'Aherdan sont, si j'ose dire, moins politiques que ses tableaux. Elles sont concrètes. C'est la poésie du quotidien... Fidèle ; il l'est aussi quand il évoque la trame d'un roman qu'il veut écrire, le roman d'un enfant berbère [amazigh], qu'il conçoit comme une légende en trois parties, le temps des lions d'abord, lions vaincus, le temps des panthères ensuite, « encore nobles », et, enfin, le temps des chacals que nous vivons maintenant et contre lequel il s'élève.

« On me dit, pourquoi faites-vous de la politique ? Et bien ! J'estime que c'est mon devoir. D'abord, la politique c'est la vie de tous les jours. Et je fais de la politique pour défendre certaines choses qui me paraissent essentielles, de la même manière que j'écris ou que je peins pour exprimer ce qui me tient à cœur. Il faut bien penser aux autres, parler, expliquer, convaincre, encourager ».

« Et ce fils de caïd d'Oulmès, qui se lança dans la carrière militaire pour dépasser le cadre de la tribu, « aller au plus haut », qui quitta l'armée française après l'avoir servie des années quand on commença à parler « d'indigènes » et pour ne pas aller combattre en Indochine, qui reprit pendant deux ans le poste de son père avant d'être rayé des cadres pour atteinte à la sûreté extérieure de l'Etat (du Protectorat)…, lui que l'on a nommé « Aherdan le Berbère », tient à se défendre des critiques que l'on fit à ce propos.

« Je suis Marocain avant tout et fier de l'être et je sui aussi Berbère [amazigh] et fier de l'être. Voila le cadre. Ce que je veux c'est défendre la personnalité marocaine en tant que telle avec tous les éléments qui la composent, dont la culture berbère.

« Je ne défends pas contre quelque chose, je défends pour quelque chose, ce quelque chose de vivant et d'extraordinairement riche qui s'exprime, certes verbalement, mais qu'il faut justement davantage préserver, nos contes, nos poésies, nos traditions, nos chants, notre langue qui est une des plus anciennes du monde et dont on retrouvé les traces dans tous les continents. D'ailleurs, il faut croire que j'ai raison puisque dans les pays développés, aujourd'hui, et je pense à l'Europe, on essaie de sauvegarder toutes les cultures originelles, ce que l'on nomme les particularismes, de rattraper même ce qui a été perdu.

« Pourquoi en avoir peur ?

« Aurait-on l'intention de supprimer les cèdres de l'Atlas ou les Festivals de Marrakech ? N'est pas raciste celui qui défend l'essentiel de sa vie ».

Et Aherdan l'Amazigh a, au fond des yeux, une intense nostalgie… ».

Témoignage de Monsieur Mohamed Kabbaj

Président de la Fondation Esprit de Fès

J'ai le grand plaisir d'adresser ce témoignage à Si Mahjoubi Aherdan. Je suis conscient de la difficulté de la tâche compte tenu des aspects multiples de la personnalité d'Aherdan que je connais depuis bien longtemps. Je m'arrêterai à trois de ces aspects qui m'ont toujours fasciné chez cet homme hors du commun :

D'abord, Aherdan le nationaliste

C'est l'aspect le plus visible et le plus frappant chez Aherdan. Si Aherdan a toujours défendu son pays auquel il voue un amour et in attachement inconditionnels. Chez Aherdan, l'amour de la patrie et les intérêts du pays sont au-dessus de tout intérêt personnel ou partisan. Le Maroc, Aherdan le respire et l'exprime de plusieurs façons.

J'ai eu la chance de côtoyer Aherdan au sein du gouvernement. J'admets qu'il a toujours attiré mon attention et ma grande admiration. Je l'écoutais avec beaucoup d'intérêt car il parlait avec beaucoup de sagesse, si caractéristique des grands visionnaires du Maroc. J'ai toujours pensé qu'il est une école. Son intelligence et son ouverture d'esprit lui ont valu l'estime de toutes les personnes qui ont travaillé avec lui.

Ensuite, je m'adresse à Aherdan l'homme

A ce niveau, Aherdan est sans équivoque un symbole de l'authenticité marocaine. Il incarne cette authenticité dans toutes ses dimensions : il l'incarne dans son habillement, ses gestes, ses paroles, et sa façon de vivre. Toutes les personnes qui ont côtoyé Aherdan sont frappées par la passion et la bravoure qui se dégage de sa personne.

Aherdan représente pour moi la personnalité marocaine et le Maroc profond. Il a le don exceptionnel de rassembler en lui l'artiste, le politicien, le paysan, et le petit citoyen. Ce talentueux peintre acquit tout au long de son existence un professionnalisme rare, lui permettant de mener une carrière artistique exemplaire. Sa large ouverture d'esprit l'a mené à acquérir une vaste culture.

Tout le monde se sent à l'aise avec lui. C'est un véritable symbole du métissage culturel et une figure phare du paysage marocain.

Aherdan le fidèle

Enfin, je m'adresse à Aherdan le fidèle, une qualité si rare de nos jours. Un homme fidèle à lui-même, à ses principes, fidèle à son pays, fidèle à ses amis, à sa culture, un homme courageux et égal à lui-même dans ses paroles et ses actes. C'est cette intégrité qui fait la force d'Aherdan que tout les marocains, Arabophones ou Amazighophones aiment.

Pourquoi un Homme Politique qui Exprime ses Sentiments en tant qu'Artiste Dérange la Planète et Réussit à la Transformer ?

Fatema Mernissi

Pourquoi un homme politique qui s'exprime en tant qu'artiste, c'est-à-dire qui dessine ou exprime librement ses émotions et ses pensées, sans obéir à aucune censure, dérange toujours les règles du jeu des acteurs sur l'échiquier du pouvoir? Le problème qui se pose est celui de la dualité entre la politique qui suppose des divisions et des hiérarchies et l'art qui est basé sur la liberté totale d'expression, l'universalité et la diversité. Et c'est là le conflit. Zakia Daoud, dans une interview de 1968, pose adroitement le problème de ce dualisme et amène Aherdan à y répondre « Qui chez Aherdan est prédominant ? le peintre, le poète ou l'homme politique ? » On serait bien en peine de le dire et lui-même ne semble pas le pouvoir. D'ailleurs, il affirme : « dans la vie d'un individu tout se tient. Il n'y a pas de cloisons » (« Aherdan L'amazigh » Zakia Daoud, 1968).

Le secret du succès d'Aherdan: l'artiste d'abord et le politique ensuite ou l'universel avant le particulier.

Aherdan est né en 1924 à Oulmès dans le Moyen-Atlas. En ce moment-là il n'y avait ni téléphone portable ni internet ni parabole. En fait, il n'y avait même pas de téléphone et de routes au Maroc. Mais le miracle c'est que cet homme réussit, malgré le retard technologique, à communiquer avec la planète, et ce à travers sa peinture qui commença à circuler dans des expositions à travers le monde, dès 1957 (USA), Paris(1962), Genève (1969), Montréal (1967), Copenhague (1969), Alger (1969, 1974), Rabat (1971, 1976, 1981), Dakar (1974), Baghdad (1974), Le Caire (1983), Grenoble (1985), Laâyoun (1985), Fès (2005, 2007) et autres.

Comment expliquer ce miracle qui est hautement pertinent pour notre jeunesse marocaine d'aujourd'hui, qui déprime à cause du chômage? Une des explications qui m'a frappée lorsque j'ai lu ses poèmes est que justement il ne déprime jamais, car il a une confiance en soi inouïe. Et la confiance en soi et en nos capacités de transformer la planète en inventant des solutions nouvelles au lieu de perdre du temps à se lamenter, est ce que les Américains appellent aujourd'hui le 'Coaching', des formations qui ne sont disponibles que pour les riches. D'où l'intérêt de l'exemple d'Aherdan, car il vous donne une recette gratuite pour développer la confiance en soi: devant le chaos, il ne faut jamais douter de votre capacité à le surmonter :

Dans un de ses poèmes 'Septembre' ("Les Reflets du Vent: Thili w'uzgou ', Marsam, 2002, P100), il dit:

Malheur à celui qui doute ou qui n'est pas préparé...
La fuite est ordonnée et le moment qui passe ne reviendra jamais.
Malheur au désœuvré dont la pensée éparse n'a pas de cours comme la rivière...
Celui-là même qui se laisse vaincre parce que faible et parce que désordonné....
Chaque minute est un grain d'où peut sortir une plante, et chaque seconde est un bourgeon d'où peut naître un fruit d'or.

Et pour ne jamais douter de soi-même, Aherdan révèle dans le livre de Moha Khetouch qu'il faut "se focaliser sur la création, c'est le secret de la réussite:"

Je peins pour me libérer. Il ne s'agit pas de transmettre un message. Qu'est-ce qu'un message? On peint parce qu'on a le besoin irrépressible de le faire. L'exercice de la peinture est également pour moi la recherche de l'équilibre. C'est la peinture qui me permet de retrouver un équilibre que compromettraient les multiples et absorbantes tâches que je suis obligé d'assumer...Écrire ou dessiner cela représente la même chose: m'exprimer.

("Mémoire de Tamazight: l'Oeuvre d'Aherdan (éditions Marsam, Rabat, 2001) page 27

Les 2 leçons d'Aherdan

- D'abord la confiance en soi n'est pas une affaire d'élite! C'est une denrée populaire!
- Et tu deviens puissant lorsque tu transformes ta colère en créativité!

Voilà un message stratégique pour les jeunes marocains: à l'éternelle question 'Pourquoi peint-il ? : Il répond toujours c'est pour « se libérer, se soulager, se délasser », « pour reprendre pieds », et, « ne plus penser à rien d'autre ». Ma hargne, ma rogne, ma colère, mes idées, mes souvenirs, passent alors dans le tableau. Je m'engage. »"Aherdan L'amazigh"(Zakia Daoud, 1968).

Résultat: Le Maroc de 2007 est le fruit des pensées de visionnaires comme Aherdan qui forçait les politiques à partager la vision cosmique et universaliste des artistes: Personne n'est exclu!

Il suffit de lire la liste des participants et les titres de cette rencontre d'aujourd'hui où politiciens, banquiers et intellectuels côtoient chanteurs, danseurs et tisseuses de tapis.

En pré-conclusion: Sur le conflit homme politique-artiste, le cas d'Aherdan me rappelle celui d'Ibn Hazm, le savant andalou du 10ème siècle qui était considéré comme "le savant de l'Andalousie de son temps et un des imams de l'Islam". Ibn Hazm a décidé

d'écrire un livre sur l'amour (le fameux *Tawq al Hamama* (Le Collier de la Colombe)[1]. Non seulement il y décrivait ses propres ébats sentimentaux, mais il encourageait les musulmans à devenir plus rationnel en étudiant leurs sentiments irrationnels, à commencer par l'incompréhensible répulsion et attirance, donc l'amour[2].

علي بن أحمد بن سعيد بن حزم، عالم الأندلس في عصره، وأحد أئمة الإسلام ، صاحب طوق الحمامة والالاف.

باب علامات الحب وللحب علامات يقفوها الفطن، ويهتدي إليها الذكي. وضع رسالة في الحب، وهو رلل الفقه والقانون والسياسية. أندلسي من أعلام السياسة والقانون يكتب عن الحب... أن يعال فنان الحب في كلمات أو أنغام أو رسوم فذلك عهد الإنسانية بمواضيع الفنانين منذ نشأة الفن.

أما أن يتناول رجل سياسة وفقه وقانون مثل ابن حزم الأندلسي موضوع الحب فلا ريب أن يثير ذلك السؤال؛ يضاهي في مناهجه ونتائجه أحدث ما توصل إليه علم النفس المعاصر.

انطلق ابن حزم في كتاب طوق الحمامة يحلل الحب تحليلا نفسيا.

Et voici ma conclusion, une question à Mr. Aherdane: Quel fut le rôle que lalla Rabha, votre mère, a joué dans votre enfance? Comment a-t-elle nourri en vous ce désir indomptable de créativité ?

Comme la déesse Egyptienne de l'écriture, Les dessins géométriques des tisseuses de tapis ont 3000 ans!

Toutes les tisseuses du Haut et Moyen Atlas, qui reproduisent depuis des millénaires les signes qui nous viennent d'avant l'écriture, et que les statistiques modernes des Nations Unies et de la Banque Mondiale classent dans la catégorie des illettrées, ont en fait été les seules gardiennes d'une mémoire qui remonte au néolithique et qui n'existe plus, hormis les tapis, que dans les sites pré-historiques, selon Mr Abdeljalil Al-Hajraoui, conservateur du Musée archéologique de Rabat:

> *Au Maroc, l'art préhistorique a fait son apparition vers 3000 avant JC : des milliers de gravures ont été relevées dans le haut Atlas notamment à l'Oukaimeden, au Yogour et au Tizi N'tirlist. On en rencontre également tout le long du Djebel bani et de l'oued Draa....Les représentations sont très variées: faune dont quelques espèces ont disparu actuellement, dessins géométriques, armes, figurations humaines.*[3]

---

[1] Khayr ed-Diin az-Zirikali"Al A'laam,Qamous Li-Achhari Ar-Rijal wa-Nissa' i mina al-'Arabi wal-Mousta'rabiin wa-al-moustachraquine". Dar Al 'Ilm Li-lmalayiine,Beyrouth, sixième édition,1983, page 255, volume IV.
Ibn Hazm (Ali Ibn Ahmad Al Andalousi)"Tawq al Hamama" Edition commenté par Farouk Sa'ad de Manchourate Dar Maktabat al Hayat, Beyrouth, 1972.

[2] "Section sur les signes du sentiment amoureux: L'amour se manifeste par des signes que la personne agile apprends à décoder et que l'intelligent essaie de maîtriser." Ibn Hazm Ibn Hazm (Ali Ibn Ahmad Al Andalousi) "Tawq al Hamama" Manchourate Dar Maktabat al Hayat, Beyrouth, 1972, page 70.

[3] Abdeljalil El Hajraoui"La Préhistoire"in"De l'Empire Romain aux Villes Impériales:6000 ans d'Art au Maroc",Musée du Petit Palais, Paris 1990 , page 19.

Les femmes du Haut Atlas tissent tranquillement cette mémoire-là. Elle parlent, à travers leurs tapis, un langage réduit à l'abstraction la plus pure, qui se réfère à un temps sacré en amont de l'alphabet. Les femmes rurales aujourd'hui, exploitées par les bazaristes, étourdissent leurs acheteurs à l'échelle internationale, en leur rappelant des codes indéchiffrables. Et estimez-nous heureux que les femmes ont continué à tisser des tapis, en sauvant au moins de l'oubli les dessins géométriques vieux de 3000 ans, car ce qu'elles ont laissé aux messieurs des Musées, on en connait très peu.

Quels sont les motifs les plus courants des tapis Marocains? Le premier corpus du tapis marocain a été établi en 1927, quand le Français P. Ricard a publié Le *Corpus des Tapis Marocains* (Editions Geuthner, Paris) à la demande du Général Lyautey. Le second corpus fut réalisé dans les années 1980 par le Ministère de l'Artisanat avec l'aide de la Fondation Allemande Konrad Adenauer (Project Coopart).

Les noms en Amazigh que les femmes donnent à leurs dessins géométriques se réfèrent aux symboles qui renvoient soit aux déesses comme l'oiseau (taboumeddatte), les ailes (Mitakarouine), le serpent (tilgmate). Les deux symboles de Vénus tels que l'étoile (itthrane ou ithr) et le mirroir (lamri) sont souvent repérables dans les tapis. Enfin ceux de la fertilité comme la tortue (tafkrount) ou la clef (tasaroute) et surtout le zigzag qui est le symbole de l'eau et qu'on retrouve sous différentes appellations telles que chaines (tassansart) ou peigne (amechad) etc....[4] Sans oublier l'araignée qui est un des thèmes des tisseuses du Moyen Atlas, (Taaouilllite) et sa toile s'il vous plait (Taaoulit Ikkanane)[5].

Comme la déesse égyptienne Sechat, les tisseuses sont des championnes du calcul mental, Chaibia Hassan etc...

Le nom Sechat de la déesse signifie La Scribe, celle qui écrit et fixe le destin. Elle présidait aux écrits du cadastre, car "elle était la Maitresse des Plans...la patronne des architectes....elle était donc aussi la maitresse de la construction et des constructeurs...Ces activités ne se conçoivent pas sans de solides connaissances en calcul, par conséquent Sechat était également la déesses des mathématiques. On lui connaissait même la maitrise de l'astronomie."[6]

---

4 " Le Nouveau Corpus des Tapis Marocains" Ministère de l'Intérieur, Royaume du Maroc, Volume I, Tapis du Haut Atlas,Casablanca, 1988, page 87 .

5 " Le Nouveau Corpus des Tapis Marocains" **Ministère de l'Intérieur, Royaume du Maroc, Volume III**, "Les Tapis et hanbels de la région de Khemisset".

Source: "Le Nouveau Corpus des Tapis Marocains" Ministére de l'Artisanat" Tome III, "Les Tapis et hanbels de la région de Khemisset", page 20

6 Stéphanie. Rossini et Ruth Schumann-Antelme" Nétér : Dieux d'Egypte " Edition Trismegiste, 26, rue de Villeneuve, 81500 Lavaur, 1992, page 172 et 173.

Cf. S. Rossini et R. Schumann-Antelme" Nétér : Dieux d'Egypte " Trismegiste,page 172.

Aherdan, l'homme politique et l'artiste

Allocution de Monsieur Mahjoubi Aherdan

Louange à Dieu

A yaytma di stma,
Chers frères, chères sœurs,

Je voudrais sincèrement remercier l'Association Fès-Saiss et la Fondation Esprit de Fès, L'Institut Royal de la Culture Amazighe, la Fondation BMCE ainsi que tous les organisateurs de cette manifestation culturelle.

C'est toujours un grand plaisir d'être à Fès, et comme je l'ai toujours dit, la ville de Fès est une ville charnière pour nous ; elle est faite pour jouer le rôle qu'elle joue. Ce que j'aurai souhaité c'est que dans l'avenir les enfants de Fès et de l'élite gouvernante apprennent et parlent la langue amazighe car c'est la meilleure façon de les honorer et de rendre hommage à leur Histoire.

Feu Sa Majesté Hassan II que Dieu ait Son âme avait réuni en août 1994 les chefs de partis politiques pour les informer de sa décision d'introduire le tamazight dans les écoles. Comme si les chefs de partis pouvaient donner un avis sur l'enseignement de Tamazight (rire). Quand j'avais vu que chacun parlait à sa façon, j'avais dit à Sa Majesté : « Majesté, la langue arabe est notre langue tous, nous l'aimons bien, et nous avons payé un prix cher pour l'apprendre ». Sa Majesté a répondu : « quel prix ? », et j'ai dit : « les gens qui sont arabisés ont sacrifié leur langue maternelle tamazight pour apprendre la langue arabe; l'arabe est notre langue, c'est un acquis que personne ne nous a donné. Nous sommes fiers de la langue arabe ». Feu Sa Majesté Hassan II a alors répliqué une chose extraordinaire en français même : « Moi je préfère que les marocains chez eux mélangent l'arabe et le tamazight plutôt que l'arabe et le français ». C'est ce que je fais maintenant et c'est normal, car c'est plus fort que nous (rire).

Nous n'avons rien contre la langue et la culture française. C'est une grande culture aussi. Elle permet beaucoup de choses et elle ouvre beaucoup de portes.

Je ne veux pas parler trop de Fès, car c'est une ville dont on peut parler du matin jusqu'à la nuit. Aujourd'hui c'est vraiment un grand jour pour moi.

Hier, j'étais à Sefrou dans un meeting, et un citoyen a dit «allons au sommet de la montagne en guise de protestation », j'ai dit non il vaut mieux descendre dans la plaine. Et aujourd'hui Aherdan est descendu à Fès ; je suis dans la plaine de Fès. Et c est un grand moment de joie pour moi. Je vous remercie.

Wa ssalam alaykum

Culture Populaire et Culture Amazighe : Défis et Enjeux de la Globalisation

Ahmed Boukous
Institut Royal de la Culture Amazighe, Rabat

1. Prologue

Dans une vision ouverte de la problématique de la « culture populaire », la présente session du Festival de l'Association Fès-Saiss est dédiée à la thématique suivante : « La culture populaire et les défis de la mondialisation». Cette thématique est importante car elle invite à placer les défis qu'affronte la culture marocaine à un niveau global. En effet, elle conduit à la faire sortir de son enclavement, de son territoire limité à l'espace géographique local et régional pour la situer au niveau national et international. Elle élargit, en outre, l'espace social de « la culture populaire» en la soustrayant à la sphère mercantile qui en fait un objet réifié dans le cadre de la production marchande. C'est, me semble-t-il, ainsi que nous pourrons évaluer cette culture, ses forces et ses faiblesses, en la plaçant dans le contexte des grands courants qui traversent la culture universelle et en la confrontant aux enjeux des conflits culturels qui agitent le monde. Dans cette perspective, je voudrais contribuer au débat sur cette thématique, en citoyen concerné par les questions de la pensée et de la culture, en proposant quelques réflexions que m'inspire la notion de « culture populaire » dans ses rapports à la culture amazighe et à la culture nationale.

2. La mondialisation un phénomène universel et irréversible

Je commencerai par rappeler un fait trivial : la mondialisation est un phénomène historique irréversible auquel il convient non seulement de s'accommoder mais surtout qu'il faut maîtriser, s'approprier, assimiler afin de le mettre à contribution de manière positive. Il est vain et illusoire de penser qu'il est possible de faire abstraction de l'impact de la mondialisation sur les cultures des communautés dénuées de pouvoir économique. La mondialisation est une donne objective dont il convient de mesurer l'impact négatif autant que l'impact positif dans le cadre d'une approche systémique.

C'est un phénomène que la culture marocaine a connu durant l'Antiquité dans le contexte de ses relations successives avec les civilisations phénicienne, romaine, arabo-musulmane, espagnole, portugaise et française. Aujourd'hui encore, le substrat de ces cultures est présent à des degrés divers dans le paysage culturel marocain, et l'impact

de la culture occidentale est encore plus radical avec la prééminence de la culture anglo-américaine. Dans un avenir proche, il faudra s'inscrire positivement dans le processus d'*asiatisation* du monde en s'ouvrant sur les cultures chinoise, indienne et japonaise, des cultures qui ont justement évolué en assimilant les apports positifs de la culture occidentale, tout en préservant leurs fondements propres.

L'ouverture sur la mondialisation est moins un choix qu'un impératif historique. Partant de cette prémisse, le dilemme auquel est confronté la culture marocaine se réduit au dilemme shakespearien : être ou ne pas être ! Or, la conviction des démocrates est que la culture marocaine **est** et **doit être**. Mais, comment traduire cette conviction dans le réel politique, économique, social, culturel et technologique ? En d'autres termes, comment l'Etat, les institutions, la société et les individus peuvent-ils, doivent-ils, apporter leur contribution pour que la culture marocaine puisse faire face aux enjeux de la mondialisation et relever ses défis ?

Il est certain que l'attitude qui consiste à vilipender la mondialisation en considérant qu'elle n'est que le médium qui impose la culture anglo-saxonne impérialiste qui phagocyte les cultures des communautés dominées est une attitude idéologique irréaliste et à la limite irrationnelle. Le dilemme est de savoir comment assimiler la culture universelle dominante, en faisant de ses principes actifs le ferment qui renouvelle les structures et les formes de la culture marocaine.

3. Historiciser la « culture populaire »

Sur le plan conceptuel, il convient de revisiter la notion de « culture populaire » en la passant au crible de la critique épistémique en la replaçant dans son contexte historique. Commençons par retenir une définition générale de la notion de « culture » pour préciser ensuite ce que j'entends par « culture populaire ». La culture, dans un sens anthropologique, l'ensemble des modes de pensée et d'action partagés, à des degrés divers, par les membres d'une communauté ou d'un groupe social ; la culture comprend ainsi une composante matérielle qui englobe l'architecture, les bijoux, le tapis, le travail sur bois, etc. et une composante immatérielle qui comprend la littérature, le chant, la danse, etc. et les modes d'organisation socio-économique qui s'expriment à travers les institutions dites « traditionnelles » comme la *azrf* (droit coutumier), la *jmaâ* (assemblée communautaire), *agdal* (mise en défens de l'herbage), tiwizi (entraide) , *aqqn* n tagant (mise en défens de la forêt), *azrf* n waman (droit coutumier réglant la gestion de l'eau), etc.

Tous ces éléments font partie intégrante de la « culture communautaire » ou « culture populaire », dans une acception générale. Or cette notion est polysémique et du coup empreinte de confusion épistémique. En effet, elle a été employée au moins avec deux acceptions distinctes : « la culture populaire » et « la culture du peuple ».

3.1. La «culture populaire» comme «culture du pauvre»

Selon cette acception, la notion de « culture populaire » est employée dans le sens de culture des couches populaires déshéritées économiquement, socialement et culturellement (cf. Hoggart 1970, Bourdieu 1979). En quelque sorte, au Maroc, ce serait la culture des pauvres, la culture de la périphérie sous-développée, la culture du « Maroc inutile ». Les formes qu'elle prend sont celles du folklore véhiculé par les dialectes. Elle s'oppose ainsi à la « culture savante », la culture des élites véhiculée par les langues prestigieuses dotées du pouvoir politique, du pouvoir matériel et symbolique. Selon cette première acception, la « culture populaire » est une notion péjorative dévalorisante.

3.2. La « culture populaire » comme « culture du peuple »

La notion de « culture du peuple » est une notion employée dans un contexte historique particulier, celui des années 1970, marqué par la prédominance de l'idéologie de la « révolution culturelle » dans sa version maoïste et véhiculée à travers l'idéologie de l'extrême gauche française, notamment dans le sillage de mouvement « La cause du peuple » en France et dans le sillage de la mouvance « Servir le Peuple » au Maroc. La « culture du peuple » est conçue comme l'expression ou le reflet des conditions de vie matérielle et symbolique des masses populaires dans leur combat pour la dignité et l'égalité des chances.

L'historicisation de la « culture populaire » est une opération critique nécessaire à la mise en perspective de la production symbolique des groupes sociaux dominés. Avec le recul historique, nous ne pouvons qu'admettre que les deux notions de «culture populaire» et de «culture du peuple» ont été utilisées par les sociologues et les anthropologues de la culture à des fins idéologiques qui ont contribué à leur opacité épistémique. En effet, la « culture populaire » a parfois servi de terrain de lutte idéologique entre les tenants d'une « culture des masses populaires » avec une conception qui, au nom du relativisme culturel, établit un égalitarisme virtuel entre les cultures du monde, d'une part, et les cultures des groupes sociaux, d'autre part. Cette conception, qui met en exergue la richesse thématique, la complexité de forme et de substance de la « culture populaire », proclame que cette dernière n'a rien à envier à la culture savante, élitiste, intellectualiste et bourgeoise des classes dominantes (Khatibi 1974, Mammeri 1991, Boukous 1995). Elle s'oppose à la conception de Bourdieu (1979) qui repose sur le syllogisme suivant : le peuple est dominé et pauvre donc sa culture, la « culture populaire », est pauvre et dévalorisée. Inversement, la culture des classes dominantes sur le plan économique est riche et prestigieuse. Au sujet de la pensée de Bourdieu, il convient cependant de noter ses analyses concernant la culture kabyle dans lesquelles il montre la cohérence et la complexité de la culture amazighe (v. Bourdieu 1972), analyses qui s'écartent de la vision mécaniste de l'approche sociologisante développée par Bourdieu dans *La Distinction* (1979).

En définitive, juger hors de son contexte la « culture populaire » à partir des canons de la culture savante et élitiste ne peut conduire qu'à la dépréciation de la première ; en

revanche l'évaluer sur la base de sa propre esthétique, de ses conditions de production propres, c'est l'appréhender de manière objective et c'est, sur le plan méthodologique, tenir compte de la bipolarité autonomie / hétéronomie de la « culture populaire » dans la relation qu'entretiennent les termes du processus de production de cette culture, à savoir : producteurs - conditions de production – produit.

4. « Culture populaire » et culture amazighe

Il a parfois été considéré que la « culture populaire » englobe une composante d'expression amazighe et une autre d'expression arabe dialectal, sachant que les deux composantes s'expriment en dialectes (littérature orale, chant), adoptent des techniques de production non sophistiquées (artisanat), sont produites par des agents d'extraction populaire (artisans et artistes populaires) et sont exposées sur le marché en tant que produits dévalorisés (folklore). Cette assimilation, si elle pouvait être soutenue il y a quelques décennies (voir Boukous 1977, Mammeri 1991), n'est plus de mise aujourd'hui avec le renouveau, la promotion et la reconnaissance institutionnelle de la culture amazighe. En effet, l'amazighe est à présent une langue écrite, une langue et une culture prises en charge par le système éducatif et par les médias audio-visuels, elle connaît un développement inédit en élargissant le répertoire des formes traditionnelles en intégrant de nouveaux mode d'expression (roman, nouvelle, théâtre, cinéma) ; enfin, elle est produite et consommée par des groupes sociaux qui ne sont plus exclusivement des « gens du peuple », notamment par la petite et la moyenne bourgeoisies. La sophistication sociale et esthétique d'une partie de la culture amazighe n'autorise plus à la considérer comme partie intégrante et exclusive de la « culture populaire ».

De fait, la culture amazighe connaît des changements profonds induits par son contact avec d'autres cultures souvent plus puissantes, plus compétitives. Ces changements sont observables dans les domaines de la culture immatérielle et dans ceux de la culture matérielle.

La littérature passe progressivement de l'oralité à l'écriture. Ce passage se fait par la perte d'un certain nombre de propriétés esthétiques, formelles, linguistiques et rhétoriques et rythmiques. Mais elle gagne en extension du répertoire, en enrichissement des genres et des types, en technique d'écriture et en thématique. Les arts amazighes, notamment le travail de l'argent, du bois, du tapis, l'architecture, ont une renommée internationale auprès des spécialistes. Les groupes de musique adoptent une instrumentation moderne, une rythmique et des arrangements sophistiqués, ce qui leur permet d'être appréciés par la jeunesse et d'élargir leur audience à l'échelle nationale et internationale.

Les défis à relever par les créateurs et les artistes sont nombreux. L'un des plus importants réside dans la mise à niveau des intervenants dans ce secteur, en termes de professionnalisme, de qualité des productions, d'encouragement et de motivation des

artistes, d'organisation syndicale, de couverture sociale et médicale qui pourraient offrir de meilleures conditions de travail pour une production de qualité. C'est l'un des défis de la modernité véhiculée par la mondialisation.

5. « Culture populaire », gouvernance citoyenne et droits humains

Sur le plan politique, l'égalité des chances entre les différentes composantes de la culture nationale présuppose des conditions de bonne gouvernance permettant la conception et l'exécution de politiques publiques qui assurent la promotion de la « culture populaire ». L'un des effets induits de la mondialisation consiste à nous placer devant l'alternative suivante : être démocrate ou se démettre, car la culture politique qui est en mesure d'assurer une gouvernance de qualité, une gouvernance citoyenne, à tous les niveaux de la structure étatique et de la structure sociale est la seule option possible pour un Maroc qui veut être performant et crédible dans le concert des nations (v. Le Maroc possible 2006).

C'est aussi la seule option viable pour les organisations politiques qui veulent s'inscrire dans la modernité et dans la durée historique. Ainsi la position des partis à l'égard de la « culture populaire » et à la culture amazighe ne peut être ni l'exclusivité ni l'exclusion. Les allégeances politiques ne sauraient être de type népotiste, tribal ou régionaliste mais nationales et citoyennes. La promotion de la culture amazighe relève de la responsabilité nationale, elle n'est la propriété exclusive d'aucune partie. Le consensus nécessaire à sa protection constitutionnelle et à son opérationnalisation institutionnelle est le meilleur garant contre son instrumentalisation partisane. C'est aussi le meilleur soutien à apporter à la culture amazighe pour consolider sa position sur le marché des biens symboliques et, de ce fait, pour la valoriser politiquement dans sa compétition avec les autres cultures en présence dans la société et dans les institutions.

Sur le plan du droit, les droits culturels et linguistiques font partie intégrante des droits humains. La reconnaissance des droits de la culture amazighe à la reconnaissance, à la valorisation et à la promotion est une condition nécessaire au développement d'une culture nationale unie dans sa diversité, une culture qui sert les objectifs et les intérêts de la nation. Les avancées proposées par le CCDH en la matière sont louables; il convient d'approfondir l'intégration des valeurs positives véhiculées par la culture amazighe dans le programme national de la promotion de la culture des droits humains dans l'éducation.

Sur le plan social et économique, les fondements matériels de la culture amazighe représentés par l'économie rurale, agraire, pastorale sont battus en brèche par l'économie libérale agressive. De ce fait, la majorité des régions amazighophones se trouvent enclavées dans le croissant stérile de la pauvreté et de la précarité. C'est pourquoi ces régions se vident de manière continue de leurs forces vives suite à l'exode rural et à la migration. L'urbanisation forcée des amazighophones s'accompagne généralement de leur assimilation culturelle et linguistique.

Dans ce nouveau contexte économique imposé par la transformation de l'économie et de la société marocaines dans le sillage de la mondialisation, la culture amazighe soutient difficilement la compétition avec les cultures fortes, puissantes, dominantes.

La prise de conscience de l'importance de la dimension culturelle dans le développement chez les promoteurs économiques peut créer les conditions de résistance et de durabilité de la culture amazighe. Cette prise de conscience pourrait se traduire par le soutien à la langue et à la culture amazighes en termes de production dans les domaines du cinéma, du théâtre, de la télévision, de la radio, et par l'encouragement des artistes et des créateurs en général.

Cette proposition vise à défendre l'idée selon laquelle la culture n'est pas une abstraction coupée de la réalité économique mais bien un produit social qui a ou qui n'a pas de valeur sur le marché, un produit dont la valorisation incombe aux élites économiques citoyennes. La promotion de la culture amazighe incombe aussi aux individus qui, selon qu'ils adoptent une attitude positive ou une attitude négative à l'endroit de la culture amazighe, favorisent ou entravent sa mise à niveau, son habilitation et son développement pour être et demeurer une culture de l'époque moderne qui enrichit l'écosystème culturel de l'humanité.

6. « Culture populaire » et fracture technologique

Sur le plan technologique, toute culture ne peut raisonnablement prétendre à la durabilité, à l'efficacité, à la viabilité sans veille technologique. Dans cette perspective, la culture amazighe s'approprie progressivement les outils technologiques nécessaires à son développement. C'est ainsi que le travail accompli par l'IRCAM dans le domaine de la recherche-développement en matière d'application des NTIC à l'amazighe a conduit à :

- la normalisation et au codage de la graphie tifinaghe, graphie millénaire qui a donné la graphie standard-Ircam codifiée par l'organisation internationale ISO-Unicode. Cette opération permet l'usage de normes codifiées identiques pour tous les usagers de l'alphabet tifinaghe. Cette graphie est aujourd'hui utilisée comme option dans la téléphonie mobile ;
- l'élaboration d'un jeu de polices de caractères varié permettant la saisie de textes sur ordinateur ;
- la mise en œuvre du clavier tifinaghe.
- L'élaboration de supports multimédias favorisant la diffusion, le rayonnement, l'apprentissage de la langue et de la culture amazighe.

La veille technologique nous est imposée par la mondialisation. Aucune culture ne peut être compétitive sur le marché des biens symboliques sans assimiler la technologie moderne. Sur ce terrain, modestement, la culture amazighe fait ses premiers pas.

7. Conclusion

Les réflexions avancées dans ce texte concernent la notion de « culture populaire » dans sa relation aux défis de la mondialisation. Sur le plan épistémique, nous voyons comment l'approche anthropologique (v. Hoggart idem) et l'approche sociologique (v. Bourdieu idem) conduisent à des saisies tranchées ; la première approche survalorise la « culture populaire » alors que la seconde la dévalorise. La mise en contexte historique des deux approches montre la nécessité de l'analyse concrète de la situation concrète que vit la « culture populaire » pour en apprécier les forces et les faiblesses.

En rapport avec la problématique de la « culture populaire », je propose quelques pistes de recherche susceptibles d'appréhender le cheminement de la culture amazighe dans son autonomie / hétéronomie par rapport à la « culture populaire ». Ce cheminement montre comment la culture amazighe s'inscrit dans un processus de détachement progressif du champ de la « culture populaire » par le renouvellement du statut du producteur, des formes et des contenus, des techniques, des modes d'expression, de production et de réception.

L'inscription de la « culture populaire » et de la culture amazighe dans la modernité présuppose des conditions politiques, économiques, sociales et culturelles dont les unes devraient être le résultat d'une évolution naturelle de l'Etat et de la société dans le sens de la gouvernance citoyenne sur la base d'un contrat social et les autres seraient le résultats de l'impact des effets de la mondialisations avec ses défis et ses enjeux. La gestion de la nouvelle situation symbolique requiert alors une gestion rationnelle et efficiente des contradictions, des paradoxes et des dilemmes des contraintes de la globalisation et des données de la localisation. En bref, une gestion consensuelle dans le cadre conjoint de la globalisation et de la localisation, celui de la globalisation.

Voyage dans les Espaces Civiques Marocains

Maria-Àngels Roque
Institut Européen
de la Méditerranée, Barcelone

Introduction

Cette contribution est une brève approche de la culture en rapport avec la diversité et le changement. Mais, avant tout, je pense que nous devrions nous demander le sens du terme culture : Les cultures sont-elles locales ? Sont-elles une adaptation au territoire, à l'écologie ? L'appropriation et la manifestation d'une culture spécifique se font à partir d'un territoire concret, mais on ne peut jamais laisser de côté ni les mutations des valeurs ni les aspirations des personnes qui se produisent dans ces territoires. Les conflits consomment beaucoup d'énergie, cependant, ils servent souvent à motiver des changements qui adaptent la société et les ressources à une nouvelle réalité. La contemporanéité des cultures c'est assister à ses propres mutations.

L'anthropologie est une discipline moderne qui utilise le système comparatif bien que ses concepts constitutifs soient déjà présents aussi bien parmi les écrivains gréco-latins que parmi les géographes arabes et se retrouvent plus tard dans les récits de voyageurs célèbres. *L'éthos* ou le comportement des peuples, que ces derniers décrivent, apparaît normalement accompagné de jugements de valeur de ce que l'on considère civilisé ou pas. Dans le concept romain, par exemple, concrétisé spécialement par les religions chrétienne et musulmane, la civilisation a une vocation universelle et expansionniste. Plusieurs cultures peuvent cohabiter à l'intérieur d'une civilisation, mais il existera toujours des modèles qui octroient une cohésion « civilisatrice ». Cette dernière peut consister en une parité de type religieux, juridique, politique ou économique (Roque, 1996).

L'expansion de l'ethnographie et de l'anthropologie sociale à la fin du XIX siècle a enrichi, de manière comparative, la connaissance d'aspects jusqu'alors inconnus du changement culturel, la diffusion d'éléments culturels, leur distribution géographique et écologique ainsi que l'appropriation et l'acculturation. Pour l'anthropologie, la culture est le processus et le résultat de la transformation que les activités humaines opèrent sur la nature, depuis le travail et la technique jusqu'aux arts et aux idéologies. Sans oublier l'importance des valeurs agglutinantes du groupe, ainsi que les relations concrètes entre ses membres et un élément physique déterminant: son milieu naturel ou artificiel.

De toute manière, si le milieu peut fortement marquer dans un espace déterminé, nous ne pouvons pas non plus oublier que les cultures sont malléables et adaptables et que, par exemple, dans le cas d'une migration, lorsque les individus changent de milieu naturel et/ou social, ils sont aussi capables d'adapter leurs caractéristiques culturelles à ce nouveau milieu (rural/urbain, bédouins/sédentaires, d'un pays à un autre, etc.).

Pour l'historien Fernand Braudel (1966), les civilisations sont des acquiescements, d'interminables continuités historiques. Mais aussi, pour ce grand historien de la Méditerranée, sur les deux rives, la génétique géographique existe: la civilisation des promontoires rocheux, anciennes civilisations méditerranéennes qui ont précédé l'installation romaine et lui ont conféré un caractère particulier dans le temps. Au nord comme au sud de la Méditerranée, l'Occident a toujours eu des caractéristiques différentes de celles de l'Orient.

Je voudrais tourner mon attention sur des aspects du travail que j'ai mené à bien entre 1998-2002 sur la société civil au Maroc (2004), dans le cadre du département d'Études de l'Institut Catalan de la Méditerranée – actuellement, Institut Européen de la Méditerranée.

Faire du terrain au Sud du Maroc a été un bon choix pour parler des exemples pratiques d'une société coopérative et cohésive, avec une grande effervescence civique. Dans ce sens, l'encouragement des droits fondamentaux - tel que les droits humains - , le statut juridique et social des femmes et les droits culturels, favorisent la réalisation des projets concernant le développement local.

Apprécier la capacité de développement endogène et de transformation de cette société, tout en préservant une série de valeurs, qui sont, en même temps, celles qui aident à cette évolution. Il ne faut pas oublier que le royaume marocain, à l'instar d'autres états méditerranéens, est un pays avec une géographie accidentée, une longue histoire et une grande diversité culturelle et sociologique.

De Ibn Batouta (XIV s.) à Charles de Foucauld ou Joaquim Gatell (XIX s.), tous les voyageurs parlent des oasis de la région saharienne comme d'une zone mythique, un paradis en plein désert, région lointaine mais très tôt représentée dans les cartes de navigation catalanes, étant donné leur importance au Moyen Age. Zone convoitée, ce fut également un tremplin pour les grandes dynasties marocaines : les Almoravides, les Almohades, les Saadiens et les Alaouites partirent de ces confins pour créer leurs empires.

Les besoins de défense, la rigueur du climat, le manque d'eau, le peu de terre arable, créent dans ces peuples un fort sentiment de collectivité. D'autre part, l'ancienne tradition amazighe, la vie quotidienne régie par l'Islam et les contacts avec la région sous-saharienne ont donné une riche architecture faite de matériaux pauvres : la pierre et la terre. L'exemple le plus paradigmatique du sens communautaire de ces communautés est le grenier fortifié, portant plusieurs noms selon la région : l'Igherm en ancien tamazighe, ou l'Agadir dans la région du Souss et Anti-Atlas. La caractéristique du grenier collectif est qu'il s'agit d'une forteresse de défense, normalement non

habitée, où chaque famille range son grain dans des pièces séparées. En cas d'attaque, les habitants se réfugiaient à l'intérieur.

Dans la région du Souss, depuis l'antiquité et avant l'avènement de l'Etat moderne, les rapports sociaux et économiques entre les membres des tributs berbères (alliances, partages des eaux et des récoltes, litiges, corvée collectives, etc.) étaient gérés par des assemblées villageoises (El Jemâat ou la jema'a) constituées de sages et de notables représentant chaque lignée des familles du village ou vallée. Ce mot, de racine arabe, signifie « réunir ou réunion » et désigne l'ensemble des hommes et le lieu. Il s'agit d'une institution pan-berbère qui occupait une position centrale dans l'organisation sociale : « dans un hameau ou village, la seule autorité ayant la plénitude du pouvoir judiciaire est la *jema'a*, c'est à dire, l'assemblée générale de citoyens. Ses décisions sont souveraines et elle même les fait exécuter ». En ce qui concerne sa composition, il s'agit d'un conseil restreint se soutenant sur la structure des lignées.

Il existe aussi la *jema'a* de la tribu, qui dépasse les intérêts des lignées. Dans la région du sud du Maroc, ces jema'a de la tribu étaient très actives vers la moitié du XIX^{ème} siècle (Montagne, 1930) - et elles le sont toujours, à l'heure actuelle (M. Tozy, 2000) – Le conseil qui gouverne la *jema'a*, est un organe permanent gérant la vie sociale, tels que les travaux communaux ou d'utilité publique, la réglementation de litiges, etc. ainsi que les fonctions rituelles diverses.

Cette forme d'organisation communautaire est déjà en soit une forme "associative" avant la lettre –comme l'ont signalé les nombreux voyageurs et ethnologues qui ont visité cette région berbère, parmi lesquels le Catalan Joaquim Gatell ou l'ethnologue Français Robert Montagne-, puisqu'elle, comme l'a remarqué l'ethnologue Marocain Hamid Hassnaoui, repose sur des chartes (*Azerf* ou *'Urf*) adoptées par l'ensemble des habitants de chaque village. Des chartes constituées de règles très élaborées de gestion collective, de partage des devoirs et des droits, des règles de comportement à observer vis-à-vis des personnes et des biens communautaires, en plus des sanctions (généralement sous forme d'amendes versées à la communauté) en cas de non respects de ces règles.

Et depuis toujours, toutes les civilisations, les puissances et les dynasties qui se sont succédées pour gouverner le Maroc ont toléré, intégré, amélioré et composé avec ce système sans jamais le radier puisqu'il repose sur une logique historique et culturelle doublée d'une légitimité religieuse octroyée par les confréries religieuses sous l'égide desquelles il s'est souvent placé depuis l'arrivée de l'Islam.

La nouvelle administration coloniale fut obligée de coexister avec l'organisation tribale ancestrale Cet ancien système d'organisation est encore en vigueur et en cohabitation (plus ou moins harmonieuse) avec les institutions modernes telles les communes et les collectivités, comme l'ont constaté certains ethnologues (M. Tozy et M.A. Roque), mais aussi des ONGs internationales.

La *jema'a*, dans le cas précis du Maroc, fait la distinction entre trois types de fonctions différentes :

- **fiscale :**pouvant mobiliser main d'œuvre, d'hommes jeunes, notamment, mais aussi d'hommes mariés.
- **délibératoire** :généralement composée par des représentants des maisons (*tigmi*). Sa fonction es plutôt formelle : distribution de l'information.
- **de prise de décisions :** en fonction de l'affaire à traiter et des décisions à prendre, la *jema'a* peut être composée, aussi bien de l'ensemble des chefs de chaque maison – du plus âgé de chaque maison – que des leaders des principales lignées (*ikhss*) composant la communauté.

De toutes manières, loin de toute prétendue stagnation, les responsabilités ont évolué largement avec le temps, car elles sont tombées en contradiction avec les nouveaux besoins de la collectivité et, surtout, avec la monopolisation du pouvoir politique des représentants de l'état national.

La Twizi

La *twizi* est une forme associative pour travailler collectivement et se prêter main-forte mutuellement. Cela aurait à voir avec le système de gouvernement interne et l'organisation communautaire des soussis. J'expliquerai ici, le fonctionnement de la twizi à partir du récit d'un informant urbain qui a résidé, dans son enfance, dans un hameau à une centaine de kilomètres d'Agadir :

L'organisation peut se faire de deux manières : d'un coté, un travail concernant toute la communauté, tel que construire une route, un fossé, travaux pour la mosquée….ou n'importe quoi. Mais il existe aussi un travail communautaire que quelqu'un t'offre, par exemple, pour cultiver, s'il n'a pas les moyens, s'il est un homme âgé, ne pouvant pas travailler, ou qui n'a pas d'argent pour payer des salariés; à ce moment là, on lui fournit, aussi bien les travailleurs que le blé pour semer, la semence….absolument tout. Dans ce cas, normalement, l'on déclare qu'il y aura, tel jour, une twizi pour u ntel qui en a besoin. Alors on détermine l'objectif : s'il s'agit de bâtir une maison, semer, etc. Celui qui a quelque chose, le prête ou le donne : animaux, semences…. Ou bien celui qui ne peut offrir ni des semences, ni rien de matériel, mais peut offrir la main d'œuvre, il le fait.

Un autre informant, d'un village proche à Taroudant, commente :

Comme compensation, uniquement et en général, celui qui reçoit le travail communautaire, offre le repas, et au cas où il ne puisse même l'offrir, il y a toujours quelqu'un d'autre qui le fait à sa place. (…) Cela existe encore aujourd'hui, dans les régions les plus éloignées des zones urbaines. C'est une forme d'association, comme celles qui peuvent exister actuellement, car il s'agit de travailler aussi bien pour la collectivité que pour quelqu'un de précis.

Les amazighes associatifs

Les premières formes d'action associative moderne remontent à l'aube de l'indépendance; à ce moment-là, par exemple, un mouvement d'auto construction des écoles dans la vallée du Drâa a été déclenché. Mais ce n'est qu'au début des années 70 que l'on a vu l'émergence d'associations de type socioculturel (musique, théâtre, sport,

patrimoine). Elles se sont développées principalement autours des centres urbains et des grandes villes (Agadir, Taroudant, Tiznit, Zagora, Ouarzazate) grâce à l'arrivée d'une nouvelle élite intellectuelle sortie des écoles de l'après indépendance, souvent rejointe par d'anciens intellectuels originaires de Souss-Massa-Drâa. Quoi qu'il en soit, ces associations ont réussi à s'imposer comme nouvelle donne dans le système d'organisation sociale à côté du modèle ancestral des assemblées villageoises que, faute de pouvoir le supplanter définitivement, elles l'intégreront en conjuguant les mécanismes avec les exigences professionnelles de la loi -Dahir de 1958. C'est ainsi que l'on a assisté, depuis le milieu des années 70, à la naissance des associations de type corporatif (agriculteurs, artisans, commerçants, etc.) et à la multiplication des associations socioculturelles dans les villes et les zones périurbaines.

La région du Souss, comme toutes les régions du Maroc a connu depuis le début des années 80, une explosion et un foisonnement d'associations. L'associationnisme entre dans les mœurs des Soussis jusque dans les villages reculés. Si nous suivons les explications du professeur et actif militant associatif H. Hassnaoui, nous pouvons identifier plusieurs facteurs qui expliquent cette situation:

1. La crise socio-économique liée à la sécheresse et à l'explosion démographique des années 80 a poussé plusieurs villageois à l'exode et à l'émigration, ce qui a déstabilisé, et parfois même dissout plusieurs assemblées villageoises en perte de ressources humaines et de raison sociale. Beaucoup tiennent leur légitimité, rappelons-le, de l'organisation de la vie agricole: partages des eaux, des richesses et des corvées collectives.
2. L'évolution des mentalités grâce aux effets de la scolarisation et à l'arrivée de vagues de diplômés de grandes écoles issus du milieu rural. Ceux-ci avaient le désir de s'investir davantage dans le développement et la revalorisation des ressources de leurs villages et de s'impliquer dans la gestion des affaires sociales de ces villages.
3. Les conditions de vie des émigrés villageois, que ce soit dans les grands centres urbains et périurbains de Souss, ou du nord du Maroc, ou encore des pays européens, ont renforcé chez les Soussi des sentiments nostalgiques envers le village d'origine, son mode de vie et ses traditions séculaires. D'où leur implication croissante dans les associations visant la revalorisation du patrimoine ou la restauration des institutions villageoises.
4. Phénomène sociologique important: dans les années 80, les marocains en général et les Soussis en particulier, manifestaient un intérêt sans précédant aux traditions populaires et au patrimoine en général (notamment de la part de la télévision). Par conséquent, beaucoup d'associations de défense ou de valorisation du patrimoine régional sont nées, et une envie croissante de développer les campagnes s'est emparée de toutes les souches sociales.

Local global : les possibilités d'action des associations

Comme le signalent Taoufik et Lekbir (2002), les années 90 ont conduit -après les retombées sociales et le désengagement de l'État ainsi que le développement des programmes de coopération internationale- à la naissance massive des associations, notamment à partir de 1996. Dans la vallée du Drâa, par exemple, on peut affirmer que la plupart (84%) des 425 associations répertoriées actuellement dans la vallée (une moyenne d'une association par mille habitants) a été créée après 1996. 359 associations sont apparues en moins de cinq ans.

Parallèlement, l'arrivée au sud du Maroc des premières ONG internationales travaillant dans le cadre de la coopération décentralisée, en particulier dans les domaines de sauvegarde du patrimoine, de l'écologie, des échanges culturels et du tourisme, a stimulé le travail en réseau des petites associations, avec la parution de nouveaux acteurs.

La société des oasis et son écosystème ont été pendant des siècles un exemple frappant de ce que nous pourrions appeler actuellement un « développement durable ». Il y a deux facteurs qui ont permis aux établissements humains de survivre dans une région où les conditions étaient aussi extrêmes : d'un côté, la gestion durable d'une eau rare ; de l'autre, la culture de nouvelles espèces adaptées au climat chaud et sec, telles que par exemple le palmier dattier, le grand protagoniste des oasis.

On peut intervenir dans la région de diverses façons et à différents niveaux (création de coopératives locales, programmes nationaux, ONGs, coopération au développement, etc.), mais l'intervention de la population locale est toujours nécessaire. Il faut souligner ici que l'action associative moderne formelle se développe dans cette région -et on peut le remarquer notamment dans des provinces comme celle de Zagora et la vallée du Drâa- dans un milieu profondément marqué par une sociabilité spontanée et informelle.

Le patrimoine architectural et naturel de la région est en grave danger, à cause de la dégradation physique et de l'abandonnement. Habitat et patrimoine sont intimement liés dans les processus de développement de la région et une intervention est toujours nécessaire. Beaucoup des espoirs de revitalisation de la région passent par une augmentation de ses possibilités touristiques. Le tourisme est une industrie de services qui s'appuie sur l'environnement. Par conséquent, le paysage naturel et humain est à la base de l'attirance touristique d'une région éloignée des côtes.

Mais les associations du Souss s'organisent, et elles veulent apporter aux vieilles assemblées villageoises et aux associations de l'administration un souffle nouveau emprunt de démocratie dans la représentation, de transparence dans la gestion et d'efficacité dans les réalisations. C'est ainsi que l'on passe de démocratie tribale (solidarité mécanique) au concept de démocratie occidentale (solidarité organique), tel que l'ont montré les études d'Emile Durkheim ou, dans le cas spécifique du Maroc, Fatema Mernissi, enthousiaste de la participation civique.

Ainsi, à l'instar des premières associations crées dans certains pays européens par des migrants marocains originaires de la région de Draâ (Ouarzazat) et du Nord du Maroc (Oujda et Berkan), des groupes de migrants marocains originaires de Taliouine (province de Taroudant) et travaillant dans le sud de la France ont constitué la première véritable ONG de migrants de Souss (Migrations et Développement) qui a inauguré une nouvelle ère dans la coopération entre les associations de migrants et les associations villageoises.

Les associations villageoises et les associations de migrants font toutes partie d'un même réseau qui implique, dans une démarche participative, toutes les compétences et les savoir-faire dans des projets collectifs (construction et équipement de dispensaires ruraux, électrification de villages, forage de puits, échanges culturels, restaurations de monuments, etc.). En fait, depuis le début des années 90, le nombre des associations de migrants travaillant dans le domaine du développement décentralisé des villages de Souss a considérablement augmenté. On remarque, de toute façon, quelques différences : tandis que les associations rurales se distinguent par la prédominance des personnes âgées, de sexe masculin et dont le niveau d'instruction est souvent bas, les associations citadines sont composées essentiellement par des jeunes diplômés avec une proportion de plus en plus élevée de femmes. Leurs préoccupations sont aussi différentes : tandis que les premières s'occupent particulièrement à des activités à caractère agricole ou d'approvisionnement en eau potable, les associations urbaines s'intéressent davantage aux secteurs culturel, sportif ou d'hygiène.

Il faut souligner, de toute façon, que sur l'ensembles des associations constituées dans la région, seulement une partie peut être considérée comme « dynamique », car les aspects organisationnels et le manque de moyens effectifs humains et matériels ont marqué les possibilités d'action des organisations, ainsi que l'absence d'une stratégie d'ensemble des associations, lesquelles opèrent à niveaux différents : très vastes, comme la province, ou assez réduits, comme le village, même d'autres comme la palmeraie, la commune, le secteur d'irrigation…

Les bonnes pratiques au Souss-Massa-Draa : exemples de société civile moderne

Mais, de quelle manière passe-t-on de la solidarité « mécanique » à la solidarité « organique », propre des sociétés modernes ? Je traiterai, par la suite, l'exemple de l'association *Tiwizi Chtouka Ait Baha*, avec les responsables de laquelle, je me suis entretenue à plusieurs reprises et avec qui j'ai eu l'occasion de visiter quelques douars où ils avaient mené à bien des projets de développement, tout en impliquant la collectivité locale et les organisations intermédiaires. À partir de cette entité - en réalité une fédération d'associations - je tenterai d'expliquer les structures associatives de cette région berbère.

L'association TIWIZI a été créé par initiative de quelques membres dirigeants, originaires de la province de Chtouka Ait Baha, résidant et travaillant notamment à Agadir, désireux de participer à l'expansion de cette province, qui a connu un développement sans égal, dans un lapse de temps relativement bref.

Dans le but d'atteindre ses objectifs, l'Association Tiwizi contribue, dans un cadre de complémentarité, aux efforts de développement du reste d'acteurs économiques et sociaux de la province. Ces dénommés *membres honoraires* ont le droit d'assister aux réunions du conseil d'administration de l'association, ce qui leur permet de participer à la définition des grandes orientations et stratégies d'intervention.

Plus à l'intérieur, vers l'est, il existe aussi un mouvement associatif important, surtout dans les municipalités d'Ouarzazate et Zagora. Les associations agissent notamment sur trois axes : celui de la coopération avec des groupes sociaux marginalisés ou handicapés, celui de développement d'infrastructures basiques (électrification, potabilisation de l'eau) et, un troisième centré sur des tâches éducatives et de formation (aussi bien alphabétisation et éducation pour les femmes et formation technique pour les jeunes, ainsi que des projets liés au patrimoine culturel et du paysage).

Dans la ville de Zagora, bien que les associations ne soient pas les mêmes, les objectifs et les préoccupations restent, somme toute, très similaires, compte tenu du fait que les déficiences sont semblables. Parmi les associations les plus importantes dans la province est *l'Association Tafergalte pour le Développement*, créée en 1997, qui compte déjà plus de 3 200 adhérents (dont la moitié sont des femmes) : elle intervient au niveau local, tant dans le secteur de la santé que de l'éducation, réalise des activités de bienfaisance ou de sensibilisation, la majorité des projets concerne la construction d'infrastructures ou la distribution de médicaments. Une autre association dont l'activité est fondée sur l'éducation et la lutte contre l'analphabétisme est l'Association Zaouiate Ainas pour l'éducation et le développement, avec cinq cents membres et un cadre d'action exclusivement rural, ses actions éducatives sont complétées par l'intérêt pour le développement des activités agricoles, des infrastructures, l'assainissement et l'électrification des zones rurales. Nous pourrions poursuivre en nommant et louant les associations dont les objectifs sont similaires, centrées sur l'éducation et le développement des infrastructures de base mais il n'est nul besoin d'insister davantage sur les priorités de la région, à savoir les principales déficiences tant dans toute la région du Souss que dans les provinces dont nous avons parlé, tant dans la partie ouest plus urbaine, avec une plus grande préoccupation commerciale et économique, que dans la partie est, plus rurale et avec un besoin plus grand en installations et services de base. Il nous semble important de souligner le rôle actif que jouent les femmes dans le milieu associatif, notamment au niveau exécutif.

Je traiterai, para la suite, l'exemple de l'association *ADEDRA*, qui a mené à bien des projets de développement dans la Vallée du Drâa et la province de Zagora, tout en impliquant la collectivité locale et les organisations intermédiaires. À partir de cette

entité -en réalité une fédération d'associations- je tenterai d'expliquer quelques unes des structures associatives de ce territoire berbère.

L'association ADEDRA (Association de Développement de la Vallée du Drâa), récemment créée (en 1996) et initiée dans le cadre des programmes de coopération internationale, dispose de moyens matériaux et humains relativement importants et œuvre en profit de la population de la Vallée du Drâa. Elle sert de structure d'appui à ses membres-associations et aux associations naissantes et tient parfois le rôle d'intermédiaire entre la population locale –très diverse et plurielle- et les institutions nationales et internationales.

Dans le but d'atteindre ses objectifs, l'Association ADEDRA contribue, dans un cadre de complémentarité, aux efforts de développement des acteurs économiques et sociaux locaux et, de plus en plus, de la province. Même si elle a pratiqué au début une approche descendante caractérisée par la prédominance de la vision des membres du bureau de l'association, qui se sont substitués à la population, ADEDRA pratique actuellement (notamment à partir de 1998) une action qui sollicite de plus en plus le conseil et l'action directe de la population, dans une recherche constante et consciente de légitimité.

La participation des femmes dans cette association est également très importante. Au début de 1998 on a assisté à la création de la première association féminine dans la Vallée du Drâa.

À partir de ce moment-là, et pour dépasser les handicaps provoqués par l'exclusion des femmes de l'action associative, ADEDRA a adopté une méthode de consultation basée sur l'organisation systématique de réunions parallèles, l'une auprès des femmes animée par des modératrices, l'autre auprès des hommes, avant de procéder à la planification des activités.

À fin d'agir avec plus d'efficacité, l'ADEDRA veille à associer autant que possible les organismes de développement aux programmes et actions de la population, mais aussi à insérer, chaque fois qu'il est possible, les projets initiés par la population dans le cadre des programmes de développement de la région, en se basant toujours sur les accords de partenariat existants ou en œuvrant à la conclusion de nouveaux accords. L'exemple d'ADEDRA nous montre comment les actions qui sont pour le développement rural ne sont pas efficaces si les acteurs principaux, la population, et les acteurs locaux ne sont pas impliqués.

Dans le Haut Atlas nous pouvons donner de nombreux exemples d'associations locales. L'écrivaine et sociologue Fatima Mernissi (1998) a fait un travail de fond sur les ONG rurales, en suivant les projets de la commune d'Abadi qui se situe dans l'ancienne tribu Ghoujdama, où participait précisément l'association Migration et Développement.

L'installation d'un réseau électrique – par exemple – n'est pas une fin en soi mais une mise en marche globale qui implique conjointement les immigrés, les populations villageoises et un projet concret, dans un premier temps, puis ensuite « c'est une

dynamique de développement qui mobilise la population et implique d'apporter une aide à l'État dans les travaux qu'il ne peut réaliser seul, il s'agit de dépasser la mentalité *siba* (refus d'un état centralisé). L'un des autres arguments avancés consiste à dire que « les nombreuses aides financières des organismes nationaux et internationaux pour le développement rural ne sont effectifs qu'avec l'aide et le soutien des acteurs principaux, des paysans, capables de coopérer avec l'État et de comprendre les projets complexes. Il suffit seulement de leur faire confiance comme dit Fatema Mernissi en parlant des autres exemples placés dans Le Haut Atlas –région également amazighe.».

Sur la base de ce que nous venons d'exposer et à titre récapitulatif, les recommandations générales que nous pouvons tirer de l'action locale de ces associations sont principalement :

- former les associations locales (gestion et projets de financement) ;
- généraliser les infrastructures de base (eau, électricité et routes) ;
- parier au niveau social en faveur de la femme et encourager la scolarisation des fillettes en milieu rural ;
- mobiliser socialement les populations de la province (créer une forme d'association entre associations villageoises et acteurs économiques) ;
- organiser d'autres journées d'études (suivi de l'action associative);
- la contribution des collectivités locales dans toutes les actions.

L'exploration de la société civile dans le bassin méditerranéen réclame une attention spéciale des pratiques informelles interpersonnelles qui ont été oubliées, sans pourtant laisser de côté les structures de canalisation formelle. Les tendances à la mondialisation sont délimitées par une régionalisation nécessaire des zones d'influence, comme résultat de base des effets imposés par la concurrence économique mondiale.

Conclusion

Il est important de connaître le tissu culturel des différents Méditerranéens et de savoir comment se réalise l'appropriation technologique. Une analyse précise porte à adopter une attitude prudente car la modernité parle de grandes manœuvres industrielles et de réseaux techniques mondiaux, ce qui peut susciter une erreur d'appréciation: cela peut faire oublier que, en même temps, ce sont surtout les petites et moyennes entreprises, comme nous l'avons déjà dit, qui, formant des réseaux parfois même familiaux de production locale, créent des postes de travail et parviennent à concilier la vitalité des cultures régionales et la modernisation technique. Petites et moyennes entreprises – comme la Catalogne ou le Nord-Ouest de l'Italie – que dans la zone maghrébine, en Tunisie ou au Maroc.

Il est possible que le grand génie des cultures soit le métissage: savoir se transformer tout en maintenant les éléments matriciels et en travaillant vers une ouverture et en adoptant une approche culturelle des aspects techniques nécessaires de la culture contemporaine. On pourrait dire que les civilisations sont l'objet d'appropriation de la part des cultures et que ces dernières nourrissent les civilisations d'individus ou d'œuvres d'art originales.

L'Emprise de la Culture Amazighe sur le Développement Humain

Benaceur Hammou Azday
Institut Royal de la Culture Amazighe, Rabat

La Culture et le Développement

La conférence mondiale sur les politiques culturelles (MONDIACULT) de L'UNESCO à Mexico city en 1982 a affirmé entre autre qu' « un développement équilibré ne peut être assuré que par l'intégration des données culturelles dans les stratégies qui visent à le réaliser. La culture et le développement ont été les principales thématiques qui ont fait couler beaucoup d'encre dans le monde, et ce en particulier depuis les premières actions sur le dialogue interculturel, considéré comme une stratégie-clé pour la construction de la paix.

Chaque peuple a le droit et le devoir de développer sa culture ; L'évolution de l'homme et de son environnement s'accompagne de l'évolution de sa culture. La promotion de la culture et la culture de développement Marocaine « Amazighe », est une tradition promise et transmise, de père en fils, à travers les ères, depuis la nuit des temps. Cette culture a contribué à la formation d'hommes, durant des ères, de la méditerranée jusqu'au de là du fleuve du Niger, et de l'océan Atlantique jusqu'à la rive Ouest du Nil, un potentiel humain dont le savoir a outrepassé ces frontières. Ce peuple, principal fondateur des voies commerciales entre l'Afrique noire et l'Europe, a fait rayonner sa culture et ses croyances dans tous les sens.

L'emprise de cette culture, commode par son ouverture et sa sagesse, a permis à l'homme de concevoir des concepts de liberté, de la démocratie locale et aménager des structures sociales, ayant permis d'établir l'équilibre d'un grand peuple… Cette culture spécifique permet, dans son milieu, l'acquisition d'un savoir ontologique, permettant une germination organisée de la matière grise, ce qui fait d'un être ayant vécu dans ce biotope, un cristal organique transparent à toutes les idées, et dont les facettes reflètent bien l'ouverture sur le Monde…

Des valeurs qui prohibent parfaitement le chauvinisme, l'exclusion, l'omission et adoptent facilement la dialectique et la relativité… Avec leur sens universaliste ils ont produit des œuvres dans tous les domaines, reconnues universellement, ils ont aussi adoptés tout ce qui est bénéfique chez l'autrui. Ils ont puisé ce qu'il y a de meilleur dans les structures économiques et sociales, même dans celles des envahisseurs.

La Transmutation Culturelle

Hélas ! Notre savoir et notre savoir-faire, développés par nos aïeuls, ont reculé pour permettre aux arguments régressifs de gagner nos pensées et nos esprits. Un tel système idéologique établi par les réseaux des adeptes, formées dans des confréries, adopté conformément aux légendes, a développé des orientations et des idéologies qui se sont entre autre acharnées contre tout multiculturalisme et notamment contre tout ce qui est Amazigh.

Les français pareillement que les romains ont bien appauvri et brisé les structures économiques et sociales du peuple… Néanmoins, il ne faut pour autant nier les efforts alloués par certaines forces vives de souche française au niveau politique et la formation…

Vues ces orientations basées sur des prérogatives, non fondées sur la réalité marocaine, le Maroc pays de symboles et de vertus sociales a encore fait un faux départ historique, juste avant et bien après son indépendance, pour sombrer dans une ère sociale embrouillée qui a favorisé l'enfantement de l'intégrisme religieux extrême.

La culture marocaine est par excellence le fondement barycentrique de la culture Euro-Méditerranienne, un système socioculturel de souche séculaire qui doit être repris comme socle de coalition à la place des organisations dites ligues. La restructuration du bassin méditerranéen est une conformité incontournable pour l'équilibre, la stabilité de l'union européenne et du monde.

La prise de conscience de l'Amazighité du Maroc a anticipé dans le Royaume ces dernières années se développe : le peuple marocain commence à renouer avec soi-même et avec le sens de la liberté et de la modernité. L'élite habile qui a perduré en partie notre identité et notre culture de base a entrepris la promulgation de la culture et du développement pour renforcer la conscientisation des populations, en s'organisant sous formes d'associations culturelles, d'associations de développements et d'associations des droits humains. Un travail acharné pour instaurer les principales bases de la démocratie, du développement et sensibiliser, l'élite avariée par une certaine idéologie ainsi que la masse populaire à prendre conscience de la notion de citoyenneté responsable.

Dans la continuité le peuple a préservé ses valeurs son sens de développement et a combattu toute sorte de pensées allant à l'encontre de ses valeurs, nous conservons encore des structures sociales capables d'assurer l'intégration et le passage vers le modernisme et la modernité,. Ces structures conservées localement, a travers le pays, sont la base de la stratégie-clef de notre développement, Nos structures et notre culture prônent en elles-mêmes la dialectique, elles sont conformes à la rationalité et à la modernité, elles doivent être utilisées avec beaucoup d'attentions afin de créer une dynamique d'évolution et entreprendre une stratégie de la participation du peuple à l'évolution, au dialogue sur les questions sensibles et sur l'avenir de notre pays. ….

Le Développement et la Culture

Le développement économique social et politique ne peut être que croissance farouche s'il n'intègre dans son équation d'extension le paramètre culturel. La société civile doit donc revoir ses positions et entreprendre un encadrement efficace dans le développement de la population afin de pouvoir assurer sa formation et développer sa conscientisation, créer la confiance, faire participer la population a la vie économique et sociale, dans notre contexte culturel. C'est grâce au retour vers nos valeurs que nous pouvions développer le Maroc homme et terre, pour instaurer les éléments fondamentaux de notre équilibre culturel et faciliter l'intégration à la modernité de notre société dans le cadre de notre spécificité culturelle ouverte.

Les Marocains ont une autre fois rendez-vous avec l'histoire, ils doivent ensemble concevoir un cursus de développement et rectifier les contradictions indéniables entre les organismes politiques et la société civile en prônant la culture de citoyenneté responsable. Notre culture profonde est la base de toute une germination adéquate d'un projet de société, pour perdurer un développement durable ; Alors il est nécessaire de la réhabiliter, elle nous épargnera des efforts à gérer la modernité et assimiler le développement, la science et ces diverses évolutions technologiques. Il faut fonder un projet de société basé sur le renforcement de la personnalité marocaine sur une mentalité et un type de pensées perpétuées dans notre contexte culturel, basé sur les principes de progrès, de démocratie et de modernité. Nous devrions doubler nos efforts pour redevenir nous même et rien que nous même, et permettre un développement adéquat et efficace dans le cadre de la réconciliation avec notre culture, notre histoire et préserver notre diversité de pensées et de nos expressions culturelles ; Il n'y aura pas de démocratie sans démocrates. Le développement des idéologies étranges orientales ont semé des graines malsaines, sur nos terres elles ont pris racines pour donner des fruits amers, que nous avons ingurgité malgré nous durant l'ébène jour du 16 mai 2003, ce comportement non conforme à notre culture a laissée des séquelles qui resteront gravées à jamais dans la mémoire de notre peuple…

Prérogatives du Développement

En somme il faut réhabiliter notre culture en remaniant ces orientations idéologiques introduites par certains éléments de nos forces vives, ayant entérinée des intentions adoptées dans des circonstances atténuantes ou par désir d'acquérir facilement et humblement le pouvoir.

L'affermissement de nos valeurs nous épargnera la fuite de la responsabilité, de la prise de l'initiative et comblera tout ce vide sociétal qui nous mène vers la déception, le chauvinisme, le terrorisme et des dérives effrayantes comme celles récemment vécue. Pour instaurer les éléments fondamentaux de notre équilibre culturel et faciliter l'intégration à la modernité dans le cadre de notre spécificité culturelle ouverte, il faut assimiler la rationalité et la relativité, principes de base de l'Amazighité, pour fonder un projet de société en renforçant la personnalité marocaine sur une mentalité et un type

de pensée dans notre contexte spécifique basé sur les principes de progrès et de démocratie, de modernité dans le cadre d'une réconciliation avec soi.

Pour créer la dynamique d'extension, il faut déployer une méthodologie et une philosophie de développement dans le cadre d'un projet de société conforme à nos spécificités, afin de former le Marocain de demain dévoué pour sa patrie et ardent pour sa terre, comme l'étaient jadis nos aïeuls et nos procréateurs avant cette ère. En somme développer une école de formation et de développement de pensées purement marocaines en puisant dans notre culture, riche en vertus et sagesses pour remédier à cette crise de pensée et élaborer une stratégie pour renforcer la solidarité et inciter le peuple à la renaissance. Reprendre la lecture et l'analyse de notre histoire riche en évènements, pour former et renforcer la personnalité du marocain de demain, pour éviter à notre pays d'autres dérives. Nous devons moderniser nos réputés concepts d'organisation, renforcer leur sens et les utiliser dans le sens de la conception du développement et dans les domaines de l'encadrement de l'homme, pour entériner le lien et les relations sociales.

Il est inconcevable que les marocains de culture, ayant contribuée à la fondation de la culture afro-méditerranéenne qui a contribuée à son tour aux fondations des valeurs universelles, non loin des pays africains frères et de l'Andalousie l'allié historique et culturel, de penser au Sahara lointain. Nous sommes plus que jamais contraint à adopter et entreprendre une nouvelle politique, pour encadrer tous les marocains qu'elle que soient les origines et les religions auxquelles ils croient. Favoriser la participation des citoyens et des organismes du patrimoine à l'identification et au choix des moyens de sauvegarde et de mise en valeur des ressources patrimoniales locales. Favoriser une intégration accrue des hommes, des femmes et des enfants par la mise en place d'un cadre d'échange interculturels harmonieux par la participation au dialogue...

Dépositions

1 - Types d'organisations communales et droits amazighes : tiwizi, tawiza, tiwiza, tamazalt, laadir, izerfan, n wacal, n waman…

2 - Les concepts : tamesmunt (djmaâ), aswen (douar), tamnat (la fraction : douars), taqbilt 5*5 (5 fractions), aït chrad (3 fractions), aït urbai 4*5(4 fractions)… Les lois Amazighs (Azerf ; Izerfan)… L'évolution du mode de vie a marquée l'évolution des sensibilités, humaines, statuts de la famille, statuts de la femme. La cuisine : Le couscous, le tagine, abadir… sont les mets nationaux de Tamazgha … La djellaba (de st Augustin), le bernous des bransas des tapis spécifiques aux diversités régionales, non importés d'ailleurs, le cheval de fantasia, sont de pures conceptions Amazighes...

3 - On a créé des associations dont les dénominations liées aux noms des montagnes des plaines et des oueds de renommée géographique… Les associations des droits des femmes etc.… Toutes ces tentatives ont été vouées à l'échec, toutes ces organisations ayant vécues à l'ombre de leurs

créateurs, et ayant servis ces organisations à des fins électoraux et de propagande sont arrivées à l'impasse...

4 - Quant on examine l'évolution des droits de l'homme ceux de la femme, la démocratie, le modernisme et la modernité, en somme ce qui a été réalisé socialement, culturellement, économiquement et politiquement, on souligne par delà ce génie marocain en particulier et le génie nord-africain en général. L'émancipation de l'homme et de la femme dans ces pays dont la solidarité est une vertu, et la générosité une monnaie courante, dépasse de loin les pays musulmans en voie de développement. La position qu'a occupé la femme et les lois établis en sa faveur, montre à quel point la civilisation Amazigh a atteint son top. L'Afrique du Nord a vu défiler un certain nombre de croyances, notre peuple les a adoptés et délogé à sa manière en guise de sa culture, ils les a considéré tout simplement comme moyen spirituel pour nourrir l'idéalisme et son âme ; Quelle sera notre religion demain !

THUDERHT I THMAZIGHHT

La Langue Amazighe Composante Fondamentale de la Culture Marocaine

Moha Ennaji
Rutgers University

Introduction

L'amazigh, qui est d'origine Hamito-sémitique (Afro-asia-tique), est la langue maternelle d'environ la moitié de la population du Maroc. Les régions où il est parlé sont discontinues en ce sens qu'elles sont divisées en zones entourées de popula-tions arabophones. Ces zones englobent soit un centre de population tel un village, soit une superficie plus vaste (voir Ennaji 1985).

L'amazigh est une langue orale qui possède une histoire écrite plus que millénaire. Les dialectes touaregs dans le sud de l'Algérie et de la Mauritanie ont gardé le système d'écriture appelé le «Tifinagh» qui a été transmis de génération en généra-tion pendant des milliers d'années (environs 5000 ans).

En fait, le passage à l'écrit ne date pas d'aujourd'hui. Nous avons dans le sud marocain des manuscrits qui remontent au Moyen Age, notamment des textes religieux de l'Islam. Mais les écrits amazighs n'ont pas été diffusés largement comme les autres écrits en raison de facteurs historiques.

Caractéristiques ethnolinguistiques de l'amazigh

Bien qu'il ait des similarités avec l'arabe dialectal, l'amazigh comporte une syn-taxe et une phonologie distinctes de celle de l'arabe. En l'occurrence, il n'y a pas d'inter-compréhension entre les deux langues maternelles : l'amazighophone monolingue ne comprend pas l'arabe dialectal.

Du point de vue diachronique, l'amazigh a emprunté au Latin, à l'arabe et plus récemment au français. Les résidus de l'emprunt de l'amazigh au latin sont limités à une dizaine de mots. Cependant, l'em-prunt le plus répandu est l'emprunt à l'arabe dialectal et au français. La plupart de ces emprunts sont maintenant complètement adaptés aux schèmes amazighs; par exemple, le mot latin *asinus* (âne) est prononcé *asnus* en amazigh du Moyen Atlas; le mot arabe *l-mraya* (miroir) devient *lmri* en tamazight; le mot français *porte* devient *tapurt* en kabyle.

Aujourd'hui, l'amazigh comprend beaucoup d'emprunts arabes. A titre d'exemple, des noms sont empruntés à l'arabe dialectal tout en gardant l'article défini al- , par exemple, *l-kas* (le verre), *l-fdur* (le petit déjeuner), *l-qehwa* (le café), etc. Beaucoup d'emprunts arabes ont remplacé des éléments lexicaux qui sont disponibles et parfaitement adéquats en amazigh pour la simple raison qu'ils sont très répandus. A titre d'exemple, dans la variété tamazight de Béni Warayn au, les termes arabes *shRu*l (travail), *bRa* (vouloir) et *sme'* (écouter) ont été substitués aux mots amazighs *tawwuri*, *ira* et *islla* respectivement. Les termes *azlmad* (gauche) et *afasi* ou *ayffas* (droite) ont été remplacés par leurs correspondants en arabe dialectal à savoir *lisar* et *liman*.

Selon le linguiste américain, Penchoen (1973), la population amazighophone était d'environ 10 millions dans tout le Maghreb dans les années soixantes. De nos jours, il est difficile de donner des chiffres précis car il n'existe pas de statistiques officielles concernant le facteur linguistique.

C'est au Maroc qu'il existe la plus forte population amazighophone. Trois dia-lectes amazighs majeurs sont parlés au Maroc: le tarifit employé dans le Rif au nord du pays, le tamazight parlé au Moyen Atlas et dans l'est du Haut Atlas, puis le tashelhit parlé par les populations du Haut Atlas et de l'Anti-Atlas au sud du Maroc.

Plusieurs linguistes considèrent que l'amazigh reste essentiellement une seule langue, malgré ses nombreuses variétés. En fait, i1 y a une certaine inter-compréhension entre les trois parlers amazighs marocains (cf. Cadi 1987, Ennaji 1985).

Nous pouvons avancer qu'il y a une grande ressemblance entre toutes les variétés amazighes aux niveaux phonologique, morphologique, syntaxique et lexical (cf. Basset 1959, Applegate 1958, Sadiqi 1997).

Ce découpage traditionnel des zones amazighophones en régions rurales ne reflète pas fidèlement l'effet de l'exode rural considérable qu'a vécu le Maroc depuis l'indépendance. Par conséquent, il existe aujourd'hui des populations amazighophones très importantes dans les grandes villes telles que Casablanca, Rabat, Agadir, Nador, Alhouceima, Fès, Méknès, Marrakech, etc.

Les amazighophones sont en général des bilingues car ils parlent souvent l'arabe dialectal également. C'est le cas surtout de la jeune génération et des personnes âgées de moins de 50 ans. Les monolingues amazighs appartiennent généralement à la vieille génération qui ne participe plus aux activités socio-économiques, ou ils sont des enfants d'âge préscolaire appartenant à des régions mon-tagneuses isolées. Ennaji (2005) estime que le nombre des amazighophones monolingues au Maroc est d'environ 45% de la population amazighophone.

La langue amazighe est le véhicule d'une culture marocaine authentique, tra-ditionnelle et spécifique aux régions où elle est parlée. Nous assistons à une littéra-ture orale extrêmement riche, un patrimoine de chants, légendes, poèmes, proverbes et anec-dotes qui ont besoin d'être rédigés et diffusés par le biais de l'enseignement et des médias. En plus de la poésie, du chant et de la danse, la culture amazighe est représentée par un art décoratif trois fois millénaire.

La Renaissance de la langue amazighe

La création de l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM) et l'adoption du Tifinagh en tant qu'alphabet officiel de la langue amazighe contribueront à la renaissance de la langue amazighe et à la diffusion et à l'apprentissa-ge des caractères tifinaghs au Maroc et à l'étranger. Le Tifinagh, qui a été récemment modernisé et adapté à l'outil informatique par l'IRCAM va être bientôt répandu à l'aide de l'enseignement et des médias.

Un certain nombre de facteurs ont contribué à la renaissance de la l'amazigh. Premièrement, la volonté royale d'officialiser la dimension amazighe. Deuxièmement, l'ouverture du Maroc sur l'occident, à travers la démocratisation du pays et son engagement à protéger tous les droits humains y compris les droits linguistiques et culturels. Troisièmement, il y a le travail louable des chercheurs et associations amazighs qui ont pu réactiver la revendication amazighe.

Au niveau des mass médias, les programmes amazighophones diffusés quotidiennement par la RTM, et qui sont destinés aux amazighophones, ont pu garder un lien de communication avec leurs auditeurs. Enfin, il y a l'importance symbolique et psychologique de la création du journal télévisé dans les trois dialectes et qui est diffusé quotidiennement depuis août 1994.

Depuis le discours royal d'Ajdir (17 octobre 2001), nous assistons à un vrai renouveau de la langue et de la culture amazighes au niveau des domaines sociaux où il est utilisé. L'usage de l'amazigh est devenu plus répandu que par le passé dans les villes, les familles, à l'université, au marché, etc. D'après une enquête que nous avons mené à l'université de Fès, un grand nombre de jeunes citadins arabophones souhaitent apprendre l'amazighe dont ils connaissent seulement quelques éléments lexicaux et quelques expressions de politesse ou de commu-nion (voir Ennaji 1997).

Bien que des facteurs sociaux et historiques aient dans le passé joué contre l'amazigh, cette langue est restée vivante et riche. Elle a résisté grâce à son dynamisme en tant que langue maternel-le surtout dans les régions rurales. Dans les villes, la langue amazighe a gardé sa vitalité car elle est toujours la langue du foyer et des amis, la langue préférée de ses locuteurs natifs, qui sont fiers de leur langue maternelle.

Malgré la polémique qui a accompagné le débat (qui devait être scientifique) sur l'alphabet à adopter pour l'amazigh, tous les partis politiques marocains favorisent la promotion de la culture amazighe et l'enseignement de cette langue. La récente commémoration du discours royal d'Ajdir par des représentants de divers partis politiques en est un témoignage retentissant.

Il est réjouissant de constater que les marocains s'emploient de mieux en mieux à préserver et à promouvoir leur patrimoine culturel. Grâce à leurs attitudes positives et grâce aux recherches linguistiques modernes, l'amazigh n'est plus un sujet tabou.

La renaissance de l'amazigh et sa prise en charge par l'Etat reflètent l'attitude favorable des élites marocaines à la culture amazighe, composante fondamentale de la culture marocaine. Cette reconnaissance se reflète aussi par les dispositions de la charte nationale de l'éducation qui prévoit l'enseignement de la langue amazighe et l'ouverture de départements de la langue et culture amazighes dans les universités. Le Ministère de l'Education Nationale et de la Jeunesse a donné le feu vert à l'enseignement de la langue amazighe en septembre dernier dans 300 écoles primaires à travers le pays. Cette reconnaissance officielle se reflète aussi dans la place que la langue et la culture amazighes occupent au sein des programmes de la radio et de la télévision, où les fêtes nationales et les cérémonies officielles sont souvent animées par le folklore, les chants et les danses amazighs. Sur le plan de la communication, le Ministère de la communication a entamé la mise en place d'une stratégie pour l'intégration de la culture et de la langue amazighes dans les médias en augmentant le temps d'antenne réservé pour chaque dialecte et en présentant un seul journal télévisé en langue amazighe avec une terminologie unifiée.

Conclusion

La conclusion suivante peut être tirée concernant l'évo-lution de la langue amazighe au Maroc. Nous avons pour la première fois en histoire une reconnaissance officielle de la dimension amazighe. Depuis la création de l'Institut Royal de la Culture Amazigh, la langue amazighe ne sera plus limitée aux confins du foyer, des amis intimes, et aux régions rurales surtout après son introduction dans le système éducatif. L'enseignement de l'amazigh ouvrira de grandes portes sur la culture du Maroc. Etant porteur de la diversité culturelle et de notre identité plurielle, l'amazigh, nous aidera à mieux connaître le Maroc et contribuera aussi bien à l'enrichissement de notre patrimoine culturel qu'au développement durable du pays.

Pathos et Anthropos dans la Poésie Amazighe

Bassou Hamri
Université Sultan Moulay
Slimane, Béni Mellal

Comme l'a souligné en substance Jacques Dournes[1], chez les oraux, tout le monde écoute ou produit de la littérature orale, une littérature orale d'ailleurs différente de celle écrite limitée à une élite ; une littérature qui est, comme l'a également remarquée en Russie R. Jakobson, « au service de toutes les couches sociales ».

Et comme il est connu, après les éminents travaux des sociologues et des anthropologues, qu'aucune société n'ignore l'usage esthétique de sa langue, -cet usage générant forcément une littérature-, il est évident que les Imazighen, eux aussi, ont leur littérature. Une littérature qui forme et perpétue un certain être à travers les siècles, car elle est faite par et pour un peuple qu'elle perpétue en se perpétuant de par sa fidélité à sa mission en tant que tradition orale à propos de laquelle a dit Amadou Hampâté Ba[2]: « La tradition orale est génératrice et formatrice d'un type d'homme particulier ».

Cette littérature (la poésie amazighe pour nous ici) s'inscrit donc dans la mouvance culturelle dont elle est à la fois le produit et le véhicule : la société la revendique en permanence, la pratique et la maintient durablement en vie ; il en ressort ainsi une littérature qui ne peut être que source de renseignements sur cette culture et la psychologie de sa société.

Dans cette perspective, l'énonciation, même si elle relève d'un certain esthétisme, doit perpétuer l'histoire, la tradition, la culture, bref, toute l'entité d'où elle émane, celle des Imazighen.

Cette qualité, voire cet impératif, lui permettent d'être à la fois individuelle, puisqu'elle est l'œuvre d'un artiste, un poète, et collective, car une fois né, un poème devient la propriété du groupe ; de ce fait, une poésie anonyme naît mais devient sociale et socialisante dans la mesure où la mémoire joue pour beaucoup (avant bien entendu, l'avènement des moyens technologiques de diffusion et de conservation tels la radio, le magnétophone, la caméra…).

---

[1] *J.Dournes* : «*Les traditions orales : oralité et mémoire collective*», in le Grand Atlas des littératures, pp.158-162.

[2] Grand penseur malien.

Dans ce sens, la langue et la parole, produits de la vie quotidienne dans cette société orale, sont une mémoire publique, une lutte contre la mort, une volonté implacable de ne pas disparaître et, telle Shéhérazade[3], cette langue et ce peuple ont survécu en racontant, mais surtout en se racontant en poésie.

Partant de ce postulat, nous pouvons dire que la poésie tamazighte a une valeur intrinsèque d'investigation par l'homme de ses propres modes d'existence. C'est une détermination anthropologique qui décrit en permanence l'homme qui la pratique ; elle le décrit dans ses actions et réactions, ses attentes envers lui et envers le monde extérieur, l'appréhension des événements dans le temps (passé, présent, futur), son emplacement dans cette mouvance qui l'entraîne dans un élan incontrôlable. Tout ceci la maintient donc (la poésie) à ses sujets par des liens psychologiques, car elle est le reflet de cette société où le poète est le porte parole agréé par tous, reconnu pour son rôle indéniable de « prophète », de « voleur de feu », investi de ce pouvoir de gardien vigilant des mœurs, d'investigateur et détecteur des maux de sa société.

Dans cette poésie, il est à préciser que l'esthétique n'a pas le sens Kantien de «désintéressement » à l'égard du monde réel : en elle, les deux fonctions d'Aristote, l'ordinaire (*légein*) et l'artistique (*poiein*) où le langage est créateur, se confondent et ne forment qu'une. La fiction comme l'a définie Aristote[4] dans la poésie gréco-romaine, y importe peu. Ce que la poésie tamazighte propose est à la fois esthétique et pragmatique sans distinction aucune.

La communication entre émetteur et récepteur (à comprendre ici poète et son auditoire), comme corollaire de l'oralité en Tamazighte, manifeste l'importance sociale de cette littérature associée à toutes les formes de l'activité collective.

En effet, toutes les formes et tous les genres qui la composent, ainsi que toutes les activités et les occasions qui la célèbrent, appellent l'exercice d'une parole qui soit littéraire, c'est-à-dire, délibérément écartée de la norme quotidienne; et cette coïncidence de la vie et de l'art fait la force et la grandeur de cette expression orale dans laquelle se reconnaît tout membre du peuple amazigh.

Cette langue, où règne la poéticité, génère, le long du quotidien, des réflexions en proverbes, en maximes, adages…

En effet, dans la poésie tamazighte, il y a un folklore d'emblèmes colorés, une accumulation de trouvailles suggestives. L'auteur (le poète) a recours à un entrecroisement d'images où les métaphores sont fantaisistes ou conventionnelles, où l'allusion est le catalyseur formel et comme un moyen de communication avec le récepteur. Ce caractère allusif se trouve concentré dans la plupart des tropes et permet

[3] Personnage des « *Mille et Une Nuits* ».
[4] Aristote « *La Poétique* », traduction de Roselyne Dupont Roc et jean Lallot. Edition du Seuil 1980.

ainsi de formuler la loi principale faite d'économie et de connivence, où l'émetteur trouve avec son récepteur un point de contact tenu et discret par où passe, avec la rapidité d'un flux électrique, un message complexe, riche en symboles et en informations emmagasinées. Mais il est à signaler que ce message est surtout psychologique et anthropologique. On y trouve ce que Fontanier[5] a appelé « figures d'usages » nécessitant l'adhésion totale et la collaboration intellectuelle du récepteur pour que l'image retrouve son éclat.

L'anthropologie et la psychologie montrent la présence avec force de symboles dans la sémiologie communautaire autant que dans les manifestations individuelles de l'être psychique amazigh.

Ainsi certaines métaphores sont des faits de civilisation, d'autres tendent à la pensée religieuse où, comme dans le romantisme, sous l'influence du milieu rural et naturel, foisonnent dans cette poésie tant d'images pastorales.

Les métaphores trouvent ainsi toutes leurs forces dans l'importance de leur symbolisme où elles suivent un axe vertical qui leur fait exprimer l'abstrait par le concret ; les poètes amazighs, ayant l'unicité de la création et de la signification spirituelle des choses matérielles, atteignent presque ce que Ricœur[6] appelle la « théologie de la métaphore » et deviennent ainsi les «savants des viscères »[7], des mystiques et des devins. Souvent chez eux, dans cette entreprise, il y a usage de la synesthésie où la perception d'une correspondance est au sens baudelairien : elle transfigure le sens des mots vers une transformation et une mutation où l'image réside essentiellement dans la sensibilité.

Et cette parfaite réussite ne peut être atteinte que grâce au travail de l'imagination commune et au recours à l'illustration sensorielle où s'opère, grâce à des images fortes, saisies dans leur vivacité par le destinataire (la communauté), la métamorphose des objets en signes.

Dans ce travail, dans cette osmose, il y a une imbrication de structures, de schémas, issus de la pensée collective et une organisation physique et métaphysique des choses, où les figures acquièrent une valeur anthropologique constituant l'ossature de la pensée représentative et créative. La circularité de la danse chantée d'Ahidous par exemple, et qui est sa vraie forme avant l'avènement des servitudes des caméras qui l'ont transformée en ligne, est une représentation de la vie du peuple amazigh, basée sur une organisation collective à l'image du cosmos dans sa dimension sphérique où tout s'enchaîne et se complète.

---

5 Fontanier P. (1968) : "*les figures du discours*"

6 Ricoeur P. : « *De l'interprétation* » 1965.

7 P. Galant – Pernet : « *Littératures berbère ; des voies, des lettres* ». PUF, Paris, 1998.

Dans la littérature des Imazighen, c'est-à-dire de l'Atlas Central, on utilise le vocable *tiwent* pour désigner la versification, la poésie. Et littéralement, ce vocable veut dire suture, couture, ce qui rejoint cette appellation de « trame » ou de « tissu » par laquelle J.Dournes désignait, pour rejoindre dans l'étymologie latine le texte écrit « *textus* » qui veut dire tissu, trame, d'où entraînement d'un récit, d'un texte, de « texere », « tissu » que donne le P. Robert comme définition du texte.

Le poète, *butiwent* (celui qui coud) accomplit (et s'accomplit aussi) son acte poétique en reconstituant cette sorte de trame, de tissu qui relie les mots mais aussi les hommes. Il s'affirme en cousant les mots en leur faisant subir la loi du beau et du sensé à la fois.

Cette parole est ainsi dire plus qu'une trace à l'écrit ; c'est une accumulation de savoir et d'expérience ; c'est surtout une continuité et une perpétuité de l'expérience humaine, un tissage, un enchaînement, et par deçà, une aspiration au futur à travers le passé et le présent comme a dit Aragon : « j'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir » (Le Fou d'Elsa p. 395).

Comme donc les griots en Afrique noire (avec tout de même cette nuance qui fait de ces derniers les héritiers de la parole dans leur tribu), les poètes amazighs, *imdyazen*, *inššaden*, tissent inlassablement ce tissu qui sans eux ne serait déjà que des lambeaux. Car, comme l'a souligné P. Lionnel-Galant[8] , « il y a impossibilité de reconstituer en entier cette littérature de l'antiquité» ; ce regret développe celui de Ibn Khaldoun[9] qu'illustre la citation suivante : « Les berbères racontent un si grand nombre de textes que si l'on prenait la peine de les recueillir, on en remplirait des volumes ».

C'est dire combien cette langue, cette poésie donc, subsiste par son caractère oral en se tissant en nœuds solides d'un siècle à l'autre, grâce à la participation et à l'adhésion totale et à la fusion en symbiose entre ces aèdes et leur communauté ; une communauté dont chaque individu est aussi poète à ses heures grâce à la mémorisation qui est de rigueur et qui sert de vrai relais entre le passé et le présent.

Il y a ainsi chez ce peuple, et d'une manière permanente, une constitution et une reconstitution à travers l'effet poétique, une sorte de complémentarité entre tous les membres de la communauté : les aèdes produisent, la communauté mémorise, célèbre et tout cela constitue le secret de la vie et de la survie de ce patrimoine exposé depuis des siècles à de dangereux aléas de toutes sortes. C'est ce qui fait que cette poésie n'est prisonnière ni du temps ni de l'espace ; elle est seulement tributaire du contexte qui l'engendre, la détermine et lui procure un sens et une santé. Il n'y a pas de dires dans ce cas sans références historiques, sociales, ethniques et culturelles. Son essence réside dans le message qu'elle véhicule et la manière par laquelle elle procède, se construit, se tisse en tissant les liens entre les générations qui se succèdent.

---

8 P. Galant–Pernet : « Berbère - littérature » in encyclopedia universalis. Paris, club du livre.

9 Ibn Khaldoun : « *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale* », tradutcion V. Monteil. Beyrouth UNESCO.

Cette production a une fonction esthétique au sens large de production littéraire, incluant le plaisir de sensations et d'émotions liées à l'exécution de « l'œuvre » et le plaisir procuré par l'art de la parole. Dans ce travail, il y a association indissoluble de la rhétorique de la persuasion (message nécessairement convaincant) et de la rhétorique littéraire. Cette poésie, toute de spontanéité faite, se trouve être l'expression exacte des sentiments populaires ; elle conduit à la découverte de *l'anthropos* sous le burnous[10].

C'est une forme de l'activité sociale : elle emprunte aux circonstances ses thèmes favoris et est constamment renouvelable bien que fugace car elle peut subsister même lorsque la cause qui l'a engendrée a disparu.

Comment donc ne pas s'émerveiller devant la résistance de cette langue orale à toutes sortes de « glottophagie »[11] et d'ethnocide que d'autres langues, et pendant des lustres, ont sévèrement et sans relâche, exercés sur elle ? Après les invasions romaine, Grecque, Portugaise, Espagnole ; après plus de quatorze siècles de conditionnement arabo-musulman, entrecoupé pendant la colonisation française par une systématisation de l'acculturation occidentale, cette langue, telles les montagnes des chaînes de l'Atlas où elle se réfugie, se dresse encore, majestueuse et infaillible. Cette résistance, cette survie, elle les doit, d'une manière certaine, à la fidélité de l'homme amazigh, la fidélité de celui-ci à sa langue, à sa culture, à son terroir, sans jamais d'ailleurs daigner manifester ni ethnocentrisme, ni xénophobie à l'égard de l'Autre, tout en sachant surtout allier originalité et authenticité à tout apport enrichissant venant de l'extérieur.

10 On dit : *aryaz ddaw*-uzennaṛ, littéralment, « sous le burnous se cache un homme ».

11 Le terme est de Louis Jean Calver, in Linguistique et Colobialisation, Paris, Payot, 1974.

Notes sur la Poésie Amazighe de Figuig

Fouad Saa [1]
Université Sidi Mohamed
Ben Abdellah, Fès

Introduction

Cette contribution se veut être un simple constat de la situation de la poésie à Figuig. Ainsi je n'ai nullement l'intention d'en faire la critique ni l'analyse et encore moins de mener une réflexion sur le comment de l'utilisation de cette richesse immatérielle dans le développement humain et les défis de la mondialisation.

Dit-on, de nos jours, des poèmes en amazighe à Figuig ? Y a-t-il des poètes ? On peut répondre à ces questions par l'affirmative, car on ne cesse d'entendre quelques poèmes de temps à autre. Ne citant que les poètes contemporains que nous avons côtoyé ou entendu parler d'eux ou de leur production, on peut citer les poètes : Elmekki Atman, Qasou Elmostafa, Elkouch Abdesslam, Mohammed Mesaoudi, Mahmoud Lahyani, Fadli Elmostafa, Abderrahmann Abdelouafi, Fouad Saa et bien d'autres des sept différents ksour de Figuig. Mais ceci ne cesse de nous intriguer, dans la mesure où on ne peut pas imaginer une tradition poétique moderne née de rien. Et on se demande donc, s'il n'y avait pas des poètes auparavant, et s'il n'y avait pas de tradition poétique, ou de chants, d'où l'on puise actuellement ces poèmes, ou qui en seront la continuité. Plusieurs questions resteront sans réponse tangible ni définitive, tant qu'on n'a pas dégagé tout le terrain et étudié ce domaine vierge. Ainsi, peut-on dire que la poésie à Figuig existe depuis la nuit des temps. Elle se manifeste dans les chants qui accompagnent l'homme dans son travail journalier, dans sa solitude, ses angoisses et ses joies. Elle est même l'expression de son vécu.

En interrogeant la mémoire des hommes sur la poésie amazighe ancienne de Figuig, on ne trouve que quelques débris d'un legs poétique dont tout un chacun a gardé quelques souvenirs. Ces débris même nous laissent, hélas, sur notre faim. Faut-il s'arrêter là ? A-t-on fait sortir de la mémoire des hommes tout ce qu'elle a sauvegardé

[1] Je tiens à remercier ici Abdelmounïm Elazouzi, Abdelkrim Saa, Mohamed Azoukagh, Ben Amara Hassan, qui ont bien voulu lire ce travail et qui m'ont fait part de leurs remarques et suggestions.

de ce patrimoine symbolique? Et bien, oui ou presque. Le temps hélas a usé de sa force longitudinale et cruelle, et faute de l'écrit, il ne reste de la poésie amazighe[2] ancienne de Figuig que des vestiges. Voyons donc de près de quoi il s'agit en fait. Comment se présente la poésie d'autrefois à Figuig ?

Cette Oasis n'en garde que quelques chants qui persistent malgré le temps et ses méfaits. Mais y a-t-il des poèmes comme l'on trouve ailleurs dans le pays de Tamazgha? Heureusement oui, mais pas tout à fait comme ailleurs. En fait, aucune mémoire n'a gardé des poèmes bien définis. De même qu'aucun des termes Amazighes donnés aux divers genres de poésie n'est connu à Figuig. Autrement dit, les termes *Tayeffart*, *Izli*, *Izlan* ou encore *Llgha* (qui ne signifie que la voix tout court à Figuig) sont méconnus du lexique Amazighe de Figuig. Ceci nous renseigne sans doute sur la spécificité de la tradition poétique de Figuig.

Tout ce qu'on a à Figuig est soit un chant de circonstance, tel que les chants que les femmes chantent pendant qu'elles travaillent (filage, tissage, et mariage), soit c'est ce qu'on qualifie de *Asehrurey* (qui signifie approximativement bercer[3] ou plus exactement apaisement). Ce mot générique désigne ce genre de poésie, et mérite d'être appelé poésie, de part son sens, sa noblesse et sa beauté. On dit à celle qui l'exécute *Tasehrarayt*. Nous remarquons donc que *Tasehrarayt* ne veut pas dire poétesse. Et ainsi, même le mot *Amedyaz* (poète) ou *'rrwayes'* n'existe pas (ou plus !) à Figuig. Mais devant ce fait, peut on dire que la poésie à Figuig se limite à ce genre poétique dit *Tasehrarayt* et dont le nom d'action est *Asehrurey*, et que tout le reste est rangé sous l'innomé 'chant de circonstance' ou *Urar* (chant particulier de mariage). Parmi les chants de circonstance on trouve également *Tahrureyt* qui pourrait désigner un chant pour bercer les enfants. Et un autre dit *Ahellel* que les hommes chantent lors de l'opération de la fécondation des palmiers[4] (chanté souvent en arabe), ainsi que *ameddeħ* (chants religieux en arabe et en tamazight), des chants relatifs à certaines prières de l'eau (c'est-à-dire de pluie, où l'on dit : «*aγenža tabburža ! uš as dd iɛiša ad taγ tbiša daγ aqššud nluqid wala axyyb etc*» (o louche à l'envers, donne pour Aïcha qu'il pleuve, ne serai ce qu'une allumette, mieux qu'une déception.), de vent, etc. et enfin des chants ou chansons d'amour que chantent les hommes dans leur veillées de fêtes (et surtout pendant la fête des noces « tteqsirt »). Parmi ces chants il n'est pas

[2] Nul ne doute que Figuig a connu des poètes célèbres qui ont composé des poèmes en arabe classique et qui sont publiés et étudiés dans différents ouvrages et études. Nous citons à titre d'exemple l'Imam Abdeljebbar (1409/1512) ; voir également à ce sujet l'ouvrage de Mohamed Bouziane Ben Ali «Figuig», imprimerie Aljosour, Oujda, 2000 (en arabe).

[3] L'équivalent du mot français 'bercer' dans tamazight de Figuig est *zzuzn*, dont le nom d'action est *azuzen*.

[4] M. le Dr P. RUSSO, rapporte dans son ouvrage «Au pays de Figuig» (pp. 86-88), une traduction en Français d'une prière chantée pendant la fécondation des palmiers, sans nous livrer sa version originale. Nous ne connaissons, malheureusement, actuellement qu'un fragment de sa version originale (en langue arabe classique).

impossible de trouver des poèmes bien définis dont le thème est l'éloge de la bien aimée, qu'on qualifie du terme *iḥiddan*. Nul ne doute que cet arbre cache derrière lui bien une forêt. Mais le peu que nous en savons, soit comme chants, soit comme langage poétique, ou métalangage sur la poésie, ne nous laisse entrevoir qu'un abîme, creusé par l'oubli, et difficile à sonder et à restituer. C'est qu'on n'en a gardé que des vestiges, qui sont d'ailleurs en voie de disparition, et qu'il est temps de récolter.

En fait, nous connaissons déjà quelques textes qui peuvent être considérés comme des poèmes anciens, mais cette tradition ne peut, nous semble-t-il, égaler celle qu'on pourrait trouver ailleurs dans le pays de Tamazgha, et loin s'en faut de rivaliser avec la richesse verbale et thématique de la tradition poétique ancienne et moderne des Imazighen du Rif, de l'Atlas ou du Souss etc.. Ceci va de soi pour la musique, et même plus. Cette comparaison serait sans doute impertinente lorsqu'on fait intervenir les spécificités culturelles et sociales de chaque région. Mais cela n'empêche pas le fait que la production poétique amazighe à Figuig a eu moins de chance de se développer, de se perpétuer et de se confirmer, que les autres moyens d'expression artistique, tel que les contes, les devinettes les proverbes et surtout *Tumezya* (locution verbale concise qui vise à résumer une situation dans le but de faire rire les auditeurs). Or actuellement, on assiste à une production massive de la poésie amazighe, surtout suite à l'adhésion des jeunes au mouvement amazighe actuel; bien que ceci se fasse au détriment des autres traditions symboliques.

Le tableau relativement négatif, négativité au demeurant plus apparente que réelle, qu'on vient d'esquisser sur la tradition poétique amazighe à Figuig n'affecte en rien, nous semble-t-il, la profondeur, la spécificité et la douceur de son vers comme nous allons en goûter.

Disons d'abord un mot sur *Asehrurey*. Il a la forme d'une chaîne 'interminable', composée de 'quatrains'. Les gens qui nous ont délivré ce trésor ne s'accordent pas souvent sur l'enchaînement de ses vers et parfois même sur ses mots. La mémoire de chacun d'eux a des failles ici ou là. Et il se peut que chacun y ait mis de son sel avec le temps. Certains même de ces quatrains restent incomplets. Il faut dire aussi que c'est le jardin secret des femmes. Autrement dit, c'est le jardin réservé uniquement aux femmes, comme d'ailleurs tous les chants existants. Elles se mettent à le chanter quand bon leur semble, pour dissiper leur angoisse, endormir leurs enfants, adoucir leur solitude, manifester leur talent devant leurs égales, etc.

Pourquoi le terme 'quatrain' et non pas poème à vers de 12 syllabes ? La disposition de ces vers en quatrains nous a été dictée, entre autres, par la façon dont ils sont chantés par *Tasehrarayt*, et suite à une première ébauche de son découpage en syllabes. A première vue, rien n'empêche de le disposer en vers de douze syllabes, mais le nombre des syllabes n'est pas toujours le même. Toutefois, l'examen de sa disposition, comme d'ailleurs tout le domaine de la poésie de Figuig ancienne, qu'elle soit en arabe dialectal, ou en amazighe, s'impose.

Nous allons proposer ici quelques fragments[5] de cette poésie traditionnelle et des exemples de la poésie moderne tout en espérant en fournir, ultérieurement, d'avantage. Nous nous sommes basés, pour cette récolte sur les collectes de nos amis de Figuig et sur nos parents. C'est de cette collecte donc, que nous allons donner les vers qui suivent, et que nous allons noter avec nos soins, et auxquels nous proposerons par la suite une traduction. Enfin, il n y a pas lieu ici de faire la critique de ces poèmes.

1. Lègue de poésie traditionnelle

1.1. Chant de femmes lors du tissage

Tenna yi yemma	Ma mère m'a dit :
Llem azgaw nnem	File ton sac de laine,
Tenna yi yemma	Ma mère m'a dit :
ɛaned tuta nnem	Fais comme ton égale.
Tenna yi yemma	Ma mère m'a dit :
yy lxir i lẓar ennem	Fais du bien à ton voisin.

1.2. urar

Chant exécuté par les femmes en cérémonie de mariage

zzin illa da wiss ala nešker	La beauté est là, à qui la chérit
zzin illa da ha ɛiša ha ɛmer	La beauté est là, voici Aïcha et Amar.
ferhemt teslulimt a tizednan	Soyez gaies et poussez des you you, o femmes !
ɛiša d eɛmer ellan emradan	Aicha et Amar se sont fiancés.

1.3. Asehrurey

(1)

Izzilez wul inux	Mon cœur se serre
Azillez n uɣilas	Comme un léopard qui erre,
Ittsaran i lexla	Seul dans le désert
Ul yufi ayetmas	Sans ses frères.

[5] Pour une version plus complète de ces poèmes traditionnels, cf. à notre participation dans ″Anthologie de la poésie Amazighe du Maroc″ (à paraître, publications de l'IRCAM en collaboration avec l'INALCO).

2. Poèmes modernes

2.1. Elmekki Atman

Elmekki Atman (est né vers les années 50 et vie actuellement en France) fut l'un des premiers à composer des poèmes modernes à partir des années 70 du siècle dernier et, eu un grand succès. Il s'est nettement distingué des autres poètes, dont la production resta éphémère, grâce à son style apprécié par les foules, notamment les femmes, et aux différents thèmes (politiques, sociaux, historiques etc.) qu'il a abordé, et enfin aux opportunités qui lui ont permis de les chanter en public. Ajoutons à cela le fait que Elmekki Atman est le poète par excellence de tout Figuig, ou autrement dit c'est son porte-parole, puisque le nombre des poèmes qu'il lui a consacré est nettement supérieur à ceux qui émanent ou qui parlent de son ego.

2.1.1. la llu la yudu

la llu la yudu msakinat n id yemmatnex
ul ħkiment llu ikk xelqent d tislatin
ul ħkiment yudu ikk llant d timγarin

mar may d as teyyu temγart

ixleq memnuɛ ad tatef l tzeqqa n rrzeq
ixleq memnuɛ tadsa wala n ujewweq
may tenna tatta d mamma ixessu ad ixleq
waxxa tewhem temγart dima yella γres lheqq
ixleq qaɛ ul tessin manayen leflus
ul tergib s ssenduq illa dis bezzaf inix drus
ul teffir i lbeztam la ukk šemmuš la ukk γellus
mta qaɛ tezru leflus day deɛɛnent s ukk fus l ufus
mi dd yus urgaz si lextert yawey dd lmelbes
mar sad tqedd tesleyt ad tired qbel talwest
memnuɛ ad teyy tanšušš waxxa tella tezɛef ad tdess
mar tizerzert zzat aγilas tessalay nnefs
mi traħ ammu wala y afuħ l yemmas
wa sad t-as ad t-af tella tjemɛ as šħal ikk imas
aserd n temγart d umγar d urgaz d ayetmas
mani tella tamara tella dis ukk ammas
mi ul tqedd tesleyt ul lli may sad zzis teɛdel
tamettut i tiddart day mta sad telha d šš γel
ameɛla ul lli d lešγal ha y mmis mawim das teršel
aren sad t-teš tesleyt ad dd yallel

la llu la yudu msakinat n id yemmatnex
ul ħkiment llu ikk xelqent d tislatin
ul ħkiment yudu ikk llant d timγarin
mar may d as tella ttekk tesleyt

sukk mezwar ay d as tenna twala wkk sired
nix kulha ad yader i leksewt ittired
ul tessirid i brahim la yeɛli la ymuħemmed
mta d mmis tenna y as illa yeqbel iɛemmed
mi dd tus tebratt turi ukk jenna d wadday
ma dza teγrit i ssduh ma dza teγrit ukk saray
tamγart tessten s mmis ha y nettet ul d as dd inni say
tedsu tenna y as lala issiwd am dd sslam anday
mi tjerr argaz ad dd duren qaɛ lmuγrib
ɛla tul ahewwes ad yili yezzuzzur ljib
ad as tini i temγart la nraħ ad nfewwet atbib
semm a tahnint n wul ħda y ax dd najib d lehbib
tamγart tejbed dd afuh ammu n tlezzeyt
tenna y as ad nmesɛawan nfel ukk rgaz tajellabiyt
lehdert tutu teffeγ am wi ssiwlen i txabiyt
tisi lektab tutef tešlu teqqen dd xfes lbiyt

tu beħra llan mitten ssiwden aydur
ul tesbir asekkʷas marha yni ul tesbir yur
tenna y as i temγart ul nax ittfekki day ayrur
tiγri tella tesslemd ax dd kulha ad iɛiš hurr (1996)

Traduction

Ni autrefois ni aujourd'hui

Ni autrefois ni aujourd'hui, nos pauvres mères.
N'ont pas régné autrefois lorsqu'elles étaient de jeunes mariées.
Elles ne règnent pas aujourd'hui alors qu'elles sont belles-mères

Mais que lui (à la jeune mariée) a fait la belle-mère ?
Il (lui : belle-mère) était interdit d'entrer dans la chambre de stock.
Il (lui : belle-mère) était interdit de rire, fut-ce par plaisanterie,
Ce qu'a ordonné Tata et Mémé doit être exécuté !
Elle a toujours raison la belle-mère, même si elle se trompe.
La bru ne savait jamais ce qu'est l'argent,
Ni voyait la caisse et ce qu'elle contenait ;
L'argent ! Elle ne l'avait ni dans le porte monnaie ni dans la bourse ni dans la cruche.
Elle ne voit de l'argent que lorsqu'il circule d'une main à l'autre.
De retour de voyage, le mari apporte avec lui des vêtements,
La bru est servie mais pas avant la belle-sœur ;
Se fâcher, lui est interdit même contrariée elle doit garder le sourire.
A-t- on jamais vu la gazelle défier le lion ?
Ce n'est pas grave qu'elle rende parfois visite à sa mère,
Mais à son retour un amas de linge l'attend :

Celui de la belle-mère, du beau-père, du m̄ari et de ses frères ;
Elle est vouée à la corvée, la pauvre !
Lorsqu'elle tombe malade d'elle, lā belle-mère se passe,
La femme au foyer doit s'occuper !
Si ce n'est pour les tâches, pourquoi donc cette belle-mère aurait-elle marié son fils ?
La farine que consommerait la mariée serait économisée.

Ni autrefois ni aujourd'hui, nos pauvres mères,
N'ont pas régné autrefois lorsqu'elles étaient de jeunes mariées,
Elles ne règnent pas aujourd'hui alors qu'elles sont belles-mères,

Mais que lui (la belle-mère) a fait la bru ?

N'est-ce pas qu'au début qu'elle lui a recommandé de laver le linge à tour de rôle ?
Ou que chacun lave son linge seul !
Elle ne lave le linge ni de Brahim ni d'Ali ni de Mohamed.
Quant à son fils, il en est avisé et il en consent !
Lorsqu'une lettre arrive, écrite de haut en bas,
Elle ne cesse de la lire au toit et à la cour.
La belle-mère s'empresse de savoir si son fils demande de ses nouvelles,
Et la bru de rire : non, il te passe seulement le bonjour.
Avec son mari, elle fait joyeusement le tour du Maroc
Le long du voyage l'argent coule à flot !
Et qu'annonce-t-elle à la belle mère ? Nous allons voir le médecin,
Toi, ô, la gentille ! Garde nos enfants.
La belle-mère prend un peu de laine :
«Vous m'aidez, ma fille, à filer une djellaba à ton mari !»
Hélas ! Sa parole reste sans échos !
Elle prend un livre et s'enferme dans sa chambre.
Une autre, à peine rangés les ustensiles (de la fête du mariage),
Et sans attendre un an, un mois, qu'elle dit à la belle-mère :
« Rien ne nous arrangerait mieux que le partage !
L'instruction nous a appris à vivre libres ! »

2.1.2. nnekwet *identité*

manessinen nešni	Qui sommes nous ?
wi yxsn ad nax issn	Qui veut nous connaître,
assu aḍ ass nini	Aujourd'hui, nous le lui dirons.
wi yɛlmn imi ul nsni	Celui qui a une langue de vipère,
iqqarn iwaln ixssn	Qui bafoue à tort et à travers,
ha ussu ad as nini	Nous la lui cousons.

rzm lktab nttarix, dzemmed awal n ssh	Ouvre le livre de l'histoire, et écrit la
version vraie	

ayu n lfɛal sad as inix, ata qlil widg dd tshh	Ce que je te raconterai, peu de gens le savent
waxxa tamurt tlla tɛlm tasffiht tshh	Même si la terre est faite de dures pierres,
bab nns illa ytwwɛit iɣzu tisflin ifllh	Son maître l'a cultivée et y a conduit l'eau.
ljdud utfn i lislam s bismillah ad dis nbda	Les ancêtres ont adopté l'islam au début,
sidi rbbi ssalam nšallh ad issmda	Le bon Dieu accomplira.
wi dd anax yusn d ddif, ha yaziza I tnuda	Qui nous est invité on lui sert la douceur,
wi dd anax yusn s ssif, ad irah ad sstn ifrda	Qui nous attaque n'a qu'à voir les tours.
nssersl id yssitnx, ul nšrid šra i ssdaq	Nous avons marié nos filles sans dot abstruse
laya nmmnɣ d idwlan lhdrt ul ttffɣ l ssqaq	Même si on s'entend mal avec la belle famille, tout reste entre nous.
mta yqddr rbbi yah anday ul nmtafaq	Et si jamais, on ne s'accorde plus,
kulha yzwa l uqbun nns rbbi aykk ittfrrqn lrzaq	Chacun prend son chemin, et dieu pour tous.
utsu yjmmɛ anax mar illa wiss ul ntši	Le couscous nous cimente, qui n'en a guère goûté ?
aɛla wi yufn yišš n tjra ytsswan s šiblaši	Ah si seulement j'en ai un plat bien fait !
tllid sikk mɣarn nix ljib illa yrši	Que tu sois riche ou pauvre,
day mmud yiss n tjra qaɛ ad aš tssifad lɣasi	Un seul plat rassasiera tes hôtes.
ttalb nnx aɛla yqqar as may daš iɣru	Quoi que notre Taleb[6] te psalmodie,
ul ittriɛi ad as twšd mya wala mitayn duru	Il n'attend de toi aucun sou maudit,
ul say am wnn išbhn i ttilifun n krru	Il diffère de celui qui ressemble au téléphone à pièces,
mtak ul das tzzɣrd fus ul daš issifat nnumru	Il ne te passe le numéro que si tu passes à la caisse.
ul nɛlim wi ttazdn fus lmskin nnex illa ystr	Nous n'avons pas de mendiants, notre pauvre est indiscret.
waxxa ul iɛlim lflus ul ittridi ad ittr	Même s'il n'a pas d'argents il n'ose pas mendier.
lmɛaš illa d drus nix lxir illa yktr	Que la nourriture manque ou abonde,
lmskin nnex nsqbqub as ad immunsw nix ad ifd	Nous invitons notre pauvre à déjeuner ou à dîner.
mi ylla ħdd zzinx anna ylqa wiss ixlqn	Quand quelqu'un meure des notre,
sad ss ndbɛ l tmdlin aɛla yxllq wick ixlq	Nous le suivons aux cimetières tel qu'il soit !
waxxa yabrid d asusaɛ s lɣaši qaɛ itqqn	Même si la route est vaste, la foule l'occupe,
timdlin smitiynt anax s may dd anax illa yqqn	Les tombes nous rappèlent notre retour
timdlin nnx tasuki nsnt qaɛ d yišš	Nos cimetières son identiques
la i ddunyt la i laxrt am umɣar am ddrwiš	Ici bas ou dans l'au-delà, riche ou pauvre sont pareils
lxir d lhasanat aykk imhhan lfiɛl ulyiš	C'est le bien et les bonnes actions qui effacent le péché,

6 Homme religieux.

atak walu ul inffɛ rrxam wala zzwaqat n lfiš — le marbre et les parures ne servent à rien.
mi tkkr lɛafit kulha ittšat tahnnadt — Quand déclanche l'incendie,
s lbyada rmšt lɛin ad thma tmzazzadt — Le travail de chaîne se met en place ;
day wu iqqar as axas dwu iqqar as arra dd — Chacun s'y met
hamar sad nirɛa lbumbiyya almi dax dd tusu si rrbat — Nous n'allons pas attendre les pompiers venir de Rabat !
nnabi iwassa s lɛilm ad ss nrza wala I ssin — Le prophète nous recommande le savoir, on le cherche même en chine ;
and maxf nšni nhdm maykk iɛzzn am tmdlin — Et c'est pourquoi, nous avons démoli ce qui est cher comme les cimetières.
nbna šhal ilqism bla haylala n ttdšin — Nous y avons construit plusieurs classes sans le fracas de l'inauguration.
mi dd usn anax ɛawnen wšn taγryt i lmunadilin — Quand il vinrent nous aider, ils torturent les militants.

nšni agd lmxzn ul nxllq šay d imdyan — Nous et le Maxzan, nous ne nous entendons pas.
day itnin i tma nšn nsni nkkur nišan — Lui, il est à sa place, et nous, nous nous conduisons bien.
mta nšni nmkddad ttfkkan anax ljiran — Si on se querellent, les voisin nous partagent ;
amma lqadi ittsnya lkidan day nrršl nix n wulfan — Quand au juge, il ne fait que signer les papiers des divorces et mariages.
waxxa nlla i lhudud ul ntjjr I ara dd axa aš — Même si nous sommes près des frontières, nous ne faisons pas de marcher noir ;
si may dd nlmd s ljdud ul ntett aγrum aγššaš — C'est ce que nous avons appris de nos ancêtres, on ne mange pas de ce pain.
nsni nxs lmɛqul zzg dd ala nswwr lmɛaš — Nous aimons le sérieux, avec lequel nous vivons.
aɛla n tffγ nqddɛ lbħur s lxdmt n uffrad agd unqaš — Même si nous sommes obligés de traverser, pour des corvées, les océans.
wi hlšn išrman itwa sujris ss isknen lbda — Celui qui souffre de rhumatisme incurable,
ad dd yas illa γrnx ddwa day itmdlin n ubrda — Qu'il vienne, nous en avons le remède par le sable !
sad iɛrg s lhwa kulsi nnes sad inadda — Il va suer petit à petit et s'en remettra.
ttyyb mi das iwsu rrwa may tuγ ifrγ sad iqadda — Quand TTeyyeb lui donna le bouillon, son mal le quittera.
aγrm illa dis laman am yidan am wussan — Notre cité est en sécurité jours et nuits.
la d tmasxt n tkk ikk yyran day si zzwayl agd ssbyan — Les murailles de nos jardins, pour empêcher les bêtes et enfants.
tdjid taflwt trzm llan ħdan šš ljiran — Si tu laisses ta maison ouverte, les voisins s'en chargent.

mta tsrrḥd tnast ukk msmir ul nɛlim axwwan
Si tu la verrouilles, rien ne craint ! Nous n'avons pas d'intrus.

asrd nnex isfa ul nttkttr šay i lelwan
Notre habille est claire nous ne portons pas diverses couleurs,

ul nxddm say i lxfa ul ndbbɛ šay abrid ilwan
Nous ne travaillons ni en cachette ni par des moyens tordus.

aslham n wi yɛlmn am uslham n wnn ul nɛlim
Le bernous du riche est identique à celui du pauvre,

maykk ttirdnt tinenn itllmn llan ttirdnt t siwt ttɛlim,
Ce que porte les tisseuses est le même que celui des maîtresses.

ul šay qaɛ nlla d at lidam nlla nɛlm lmasakin
Nous ne sommes pas tous riches, nous avons aussi des pauvres.

ul nbnni say tixuyam ul nskkn i tbrrakin
Nous n'habitons ni tentes ni baraques de fortunes.

llan stta n lqsam ul disn nssiγ tiftarin
Nous avons six classes où on n'achète rien :

ssnduq nšni nɛlm lbda ittšat tisit s lmuḥsinin
Notre caisse d'école est toujours pleine, grâce aux bienfaiteurs.

nɛlm id lajnyur nlla nɛlm šḥal ukk tbib
Nous avons des ingénieurs et plusieurs médecins,

nsni dduktur ha yadkkwr ha lqlib
Chez nous le médecin s'occupe aussi du jardin,

argaz iyyn aγndur qa lxdmt ušay dlɛib
L'homme actif ne se soucie pas de qu'on dira t on demain

ul iyyi lɛib day wi ššaln iyyu ifassn I ljib
Le malheur est de rester inactif tout le temps.

waxxa ntffγ tamurt ul dax dd say tnkkd tšryt lhijrt tyy ax dd ukk ul tasurt mttak nsbr day d lkndrt
Même si on immigre on ne se ruine pas,
L'immigration nous préoccupe tant, sauf faute de mieux ;

wikd nšrs taydurt ittaf anx d uxyrt
Celui qui nous côtoie nous apprécie,

amma wi nax iγdrn day ad stt iɛql itnyrt
Et celui qui nous trahi s'en souviendra.

nbna šḥal ilhzab sukk mud al usily
Nous avons édifié des parties politiques de A à Z

ul nrzi ad nɛmmr lqrab wala lmnsib aγrs naly
Sans aspirer à faire fortune, ni à mener une belle carrière.

nlla i ljiht tazlmadt nix nlla d ljiht n ufusy
Que nous soyons de gauche ou de droite,

waxxa s wammu nlla nmtafaq qaγ ad nxdm ifyyey
Nous sommes, néanmoins, tous d'accord pour développer Figuig.

2.2. Boubkeur Arbaoui (Boukka Atman)

Il est professeur de langue et littérature arabes, né en 1960. Il compose de temps à autre des vers dont ce poème, où il exprime la plainte des enfants délaissés par leur père, soit par fainéantise, ce qui est le cas ici, soit par négligence d'ordres multiples.

Zrr aɛban twtd tahnnadt	Lâche prise à ta couette et mets ta ceinture ;
Lbezz lluzn ya innat	les enfants ont eu faim dès hier, et cela dure !
Argaz ul lli y ammu aykk ixllq.	L'homme ne doit ainsi se comporter !
Trahd l fransa wala d tabradt	Tu es parti en France sans rien en expédier,
Nešni ul nlli šay nšat	Nous ne sommes pas des laissés-pour-compte,
Argaz ul lli yammu aykk ixllq	L'homme ne doit ainsi se comporter !
Ntta dima illa iɛllq	Il doit toujours s'occuper.
Nna tɛum ittuft ɛiša txessit tamšdt	NNa à la laine s'est acharnée, Aïcha a besoin de se peigner ;
Tizdmin qdant bitagaz ul das nqdd	Les fagots de bois nous font défaut, le gaz ne nous est plus à la portée.
Zrr aslham tedjed ssdr ad iban	Retrousse tes manches et mets-toi au travail !
Tfuyt d wadu ul lli sad qdan	Seront éternels, le vent et le soleil !
shal qdd aš ukku n lhalt	Jusqu'à quand cette attitude?
argaz ul lli yammu aykk ixllq	L'homme ne doit être aussi stupide !
ntta majjabu ul iɣrrq	Lui, il s'en fout, il n'a rien à perdre,
day tnn ixs ay das ala nxlq	Il peut quand il veut, d'habitude.
rgb xlas ltasra	Rends visite au champs,
tfkkrd d uyn n warra	Et souviens-toi de ces enfants!
ddnub nsn d amqqran	Les délaisser est un péché immense ;
ddnub n lwaldin qaɛ ul lli man isi ss	Délaisser les parents, est un crime lourd de conséquences.

3. Poèmes des plus jeunes

Plusieurs jeunes poètes, de la génération des nés vers les années 70, ont commencé à composer, timidement, leurs poèmes dans les années 90 ; ils se sont confirmés peu à peu au sein de leur entourage restreint, sans pour autant toucher un large public. Leur poésie se caractérise par la présence remarquable du patrimoine (au niveau du lexique, des images et des expressions anciennes).Voici des spécimens de ces poèmes.

3.1. Fadlaoui Elmostafa

Licencié en géographie, il n'hésite pas à faire revivre les chants traditionnels en les accompagnant avec son luth [l'oud] ou en les exploitant dans ses poèmes et chansons ; passage obligatoire pour se confirmer où recherche d'un style propre ? La femme occupe une place primordiale dans ses poèmes. Il vie actuellement au Canada, comme plusieurs jeunes artistes Figuiguis d'ailleurs, ayant quitté leur pays vers l'Occident.

3.1.1. L'immigration

dduɛa n twssart	Prière d'une vieille dame
Aš mmi d lbala ntš xsx ss qbala	Mon fils est brave, je l'aime tant
Wšiγ as sn n id mlyun,	je lui ai donné deux millions
Ittaf abrid l tanja ħuma ad-iħrg lsblyun	Il trouve son chemin à Tanger pour immigrer en Espagne
Mi d aɛzzaz ya rbbi ħda ss	Mon fils est très cher garde le o ! Dieu
yyas tamlla intta d aytmas	Donne leur chance à lui est à ses frères
Aγ as a tažnwt ludu	Ablue le O ! nuage
I mmi mani ylla yudu	Là où il est maintenant
Mi d aɛzzaz mmi dad n wammas	Mon fils est cher c'est le doigt médium
Ass yyx day d urγ ass yyx day ttiwinas	Je le couvre d'or et de bagues
Mmi d aγilas kulši ylla yqttas	Mon fils est un lion capable de tous
Rbbi rbbi ɛawni thrzd as ymma s	Garde-le O mon Dieu ! Et garde sa mère
yyin a rbbi d tawštt ntta d aytma s	Unie-les O mon Dieu ! Lui et ses frères
Thdi tt si tulyišš dima shannas	Garde-le d'imprévu fâcheux et rend le heureux
ɛawnin qaɛ a rbbi	Aide-les tous O Mon Dieu!
Ammn tɛawnd lalla ɛiša	Comme tu as aidé *Lalla Aïcha*
Ikk tflu ul insi ul išli wztta	Lorsqu'elle a filé et tissé en un jour
Ammn tɛawnd tilaγmin kkurnt i-lxla	Comme tu as aidé les chamelles au désert
Ul-uhilnt i-lhfa	Elle ne se sont guère fatiguées aux pieds nus
As nniγ aσmt d lbala ixs iyi qbala issiwl dd γri si sblyun	Je vous avais dit qu'il est brave et me chérit, il m'a appelé d'Espagne
Isllm dd xfšmt qbala illa i-madrid d lwašun	Il vous salue toutes, il est à Madrid avec ses amis.

3.2. Mahmoud Lahyani

3.2.1.Pleinte d'une mère à son fils

Yušu rbbi tnhkd xfi, tisrawt inux	Il t'est arrivé de me contrarier,
ɛad tnndqrd zzi	En plus, tu m'as boudé!
illx ša n was sad tlɛadid	J'ai espéré un jour que tu reviendra;
Saɛa tfušd tyyid iyi d adlib	Mais tu m'as pris pour ennemi !
Tyyid iyi d tamrust	Tu m'as traité comme l'on traite une bonne.
ssymx dd škk d amnay d mas n imlan	Je t'ai éduqué comme chevalier et chef des patriotes
Mi tssiwld tinid ssnx day itinfas n imzwan	Quand tu ouvres la bouche, tu m'accuses de ne savoir raconter que les vieux contes.
šhal ay tylwt d aš tšurx s tamira	Je t'ai rempli plein de musettes de nourriture,
Ul di dd tušid takħayt ul di dd tuzind taħnna	Tu ne m'as fait ni cadeau ni offrande.
Tan waxxa tšnnqd trwsd uk jdid	Même si tu montes aux cieux, tu ne ressembles qu'à un oiseau ;

ttzallix l rbbi sul dd ul twttid	Je prie Dieu pour que tu ne tombes pas,
Aš ul yassr wi ttlid	(Malheur) à ceux qui te côtoient

Uš as a rbbi wš as, aman n iɣulal, aɣi n rrɛyan, tazart n izrwan, tamemt n ijldan.

Donne lui O Dieu ! Donnes lui de l'eau douce, le petit lait des bergers, le figuier des montagnes et le miel de la reine des abeilles.

Conclusion

On peut conclure après cette brève présentation que la poésie amazighe de Figuig a joué un rôle important de part ses thèmes et ses formes dans le développement littéraire et intellectuel populaire dans cette oasis. Ses divers thèmes retracent et consolident au même temps l'identité du Figuig. En fait le poète a pleinement joué le rôle de l'historien, du moraliste et du pédagogue etc.

Mais il faut dire également et surtout qu'il est temps de valoriser l'artiste amazigh en prêtant plus d'attention à sa production dont il exprime les valeurs universelles.

Réalité et Imaginaire dans la Poésie du Moyen Atlas

Ali Fertahi
Université Sultan Moulay
Slimane, Béni Mellal

Introduction

En ces jours historiques où nous rendons hommage à Monsieur Mahjoubi Ahadan, l'un des monuments de l'art, de la poésie et de la politique culturelle dans notre pays, je voudrais remercier les organisateurs de cette rencontre qui est une ode à la gloire de cet homme, de m'avoir invité pour participer à cette fête de l'intellect et du témoignage de la gratitude vis-à-vis de l'un de nos grands symboles. Mahjoubi a fait partie pour moi de ces météores qui ont brillé puissamment dans le ciel de ma jeunesse, et, à travers ces quelques mots que je vais dire sur la poésie amazighe, qu'il me permette de lui exprimer mes plus hautes considérations.

« Réalité et imaginaire dans la poésie du Moyen Atlas » est le titre de ma contribution à cet événement. Mais je ne sais pas si le mot réalité convient parce que la poésie, en général, est beaucoup plus l'œuvre de l'imaginaire, de la sensibilité que de quelque autre faculté de l'esprit.

Devant cette appréhension, je dirai cependant que tout langage réfère à quelque chose. Même dans la peinture la plus abstraite, les couleurs ne peuvent pas se libérer des couleurs du monde. Toute la gamme des bleus, des verts, des jaunes…, se trouve dans la nature et il en est ainsi de la poésie, a fortiori la poésie amazighe qui exprime d'une manière spontanée les idées et les sentiments du poète.

Poésie et réalité

Etant l'œuvre de créateurs en rapport constant avec le monde rural, comme le furent les trouvères et les troubadours en leur temps, la poésie amazighe, du moins celle du Moyen Atlas, constitue le miroir de cet univers pastoral.

On y rencontre en effet les noms des tribus de l'Atlas, dans des poèmes élogieux, satiriques, et dans des thrènes où l'on vante les qualités morales d'un défunt.

Ainsi ce couplet fustigeant sans méchanceté un poète des Aït Ishaq lors d'une joute oratoire entre Aït Ouirra et Aït Isqhak et qui remonte aux années 60, années où le moussem de Naour était organisé dans la région d'El Ksiba vers la fin de l'automne :

Inna u-shaq i tmettut enna n-ezrin
Mani leflus a n semmar ayis ddax

Oushahak a dit à sa femme laissée à la maison
Donne-moi l'argent pour ferrer le cheval

Dans un long thrène, un poète, probablement des Aït Ndir, présente ses condoléances à de nombreuses tribus du Moyen Atlas telles que Aït Youssi, Aït Mguilt, Iziyyan, Ichikkir, et ce poème épique qui fait penser aux chants funèbres de la Grèce antique, constitue à lui seul une œuvre ethnographique d'une grande importance pour qui veut étudier ces tribus sur le plan fédératif et des liens de solidarité existant entre certaines d'entre elles par la convention appelée « tada ».

Lorsqu'un poète charge un passant de porter sa parole à son confrère pour le narguer ou pour vanter les exploits de sa tribu, on rencontre au début du poème :

Inas iw sakhman, inas iouaatta. Quelquefois même le poète utilise des signes et des symboles pour caractériser son destinataire ; inas i bou w derbal (dit à celui au vieux burnous), A aït aari ! (O ceux de la montagne !).

Voici un exemple renvoyant justement à une tribu :

Ay ayt iḥend ay ayt tazart ay ayt waḍl
šuf ay-tteggam i l_yub ur-tannaym winnun !

O Aït Ihand, ô ceux de la figue, ô ceux de la vigne ;
Considérez vos actes, vos propres défauts ne voyez !

La poésie amazighe renseigne également sur des lieux où se sont déroulées de grandes batailles, comme celle de Ichttar, de Merraman, de Tazizaout entre l'armée coloniale et la tribu des Aït Ouirra. Et en fonctionnant de cette manière, elle acquiert indéniablement la valeur d'une chronique historique. On trouvera de nombreux exemples de cela dans la thèse (non encore publiée) de Hamri Bassou.

La faune et la flore figurent également en abondance dans cette poésie qui s'inspire du terroir. On rencontre en effet isekwla, azdgiy, ayis, afroukh, ahammam, ahaqqar, askkour, ouchen...

Quand on lit la poésie de René Char, on y trouve la région du Lubéron avec ses montagnes, ses forêts, ses plantes, ses fleuves. Celle d'Eluard renvoie à la Vendée, la littérature de Mauriac fait une grande place aux Landes…La poésie amazighe, comme toutes les poésies du monde, décrit, comme on le voit bien, son environnement et se caractérise par ses renvois constants à la réalité.

Ce côté réaliste, on le retrouve lorsque le poète traite aussi de la précarité :

Ullah ar-itaġ tasa ddunit ad-ax-tneġ
Nella y-womazir dillix dġi nella g unwall

Par Dieu, les temps actuels sont durs pour nous ;
Naguère nous étions aux champs, à présent dans la hutte nous sommes.

Mais il ne faudrait pas croire qu'en étant tournée vers la réalité, comme c'est souvent le cas dans la prose fonctionnelle, cette expression manque de poésie : les vers sont toujours équilibrés, ciselés, car destinés à être chantés comme le fut la poésie française durant tout le Moyen Age.

Cette poésie réaliste qui s'adresse à la raison et qui constitue un exutoire lorsqu'elle aborde le cadre de la vie rurale, tire cependant ses ressources d'un imaginaire fécond. On le constate cela dans des figures de rhétorique, telles que la métaphore, la métonymie, l'hyperbole, qui en élargissent le sens et en augmentent la valeur poétique.

Poésie et imaginaire

Comme chacun sait, la relation homme/femme est un lieu commun de la poésie universelle. Pour exprimer sa peine amoureuse, le poète amazigh, dans l'exemple suivant, utilise la métaphore de la charrue tirée par deux chevaux et une jument, chose inadmissible dans la constitution de l'attelage.

Igga umarg d-iyyi tayugga n-sin iysan
d-taymart yufa luḍa ddaw yul-in^{w}

L'amour est en moi un attelage de deux chevaux
Et d'une jument ; la plaine il a trouvé en mon cœur ! p.88

Cet attelage étrange trouve dans le cœur du poète le lieu où il va exercer son extrême violence. Cette curieuse déclaration est d'une force et d'une beauté suprême, et ce qui en augmente l'effet, c'est qu'elle est empruntée à la réalité vécue par le destinataire qui connaît certainement les performances d'un tel attelage.

Voilà ce que répond un poète à quelqu'un qui aurait dénigré un homme ayant épousé une femme de couleur :

Tẓil tabexni
Mrid is texxa wr inezza lmelf
Ula yan imaziġen ixamen

La couleur noire est jolie,
Si elle ne l'était point, le velours ne se vendrait pas,
Et les Imazighn n'en tapisseraient point leurs tentes. P. 204

La femme ici est signifiée au moyen de la métonymie de la couleur (tabakhni), et il faut dire au passage que très souvent la femme n'est représentée dans la poésie qu'à travers des signes et des symboles. La pudeur règne sans partage dans les œuvres poétiques des tribus de l'Atlas.

Conclusion

Etant l'expression de ce qu'il y a de plus essentiel dans l'homme, la poésie, quelle qu'en soit la forme, est libération. La poésie amazighe l'est doublement parce qu'elle s'accompagne de sa sœur jumelle, la musique. La catharsis ne peut donc être que plus forte. Le réel, grâce à la magie évocatoire des mots et du chant ponctué par des instruments musicaux, est ainsi transfiguré en espace vivable. Et c'est grâce à l'art du maniement des mots et des images exquises, que les imazighen ont pu sacraliser la vie et assurer leur cheminement dans le temps.

1. Poésie et réalité

La plainte

Voici quelques exemples de vers illustrant cette idée

Ullah ar-ittaġ tasa ddunit ad-ax-tneġ
Nella y-wmazir d illiġ dġi nella gg unwal

Par Dieu les temps actuels sont durs pour nous
Alors que nous étions aux champs, à présent nous sommes dans les huttes p208

Ifeṣṣ al ġifi zzman-inu taqebbut
Ur ax ttiššayd ur ax ttizzaġzif

Mon sort un manteau m'a confectionné
Point trop mince point trop court me l'a fait p176

C'est du malheur que le poète part, et c'est du malheur qu'il croit le droit de vivre

La fierté

Malgré cette précarité, il connaît des moments de bonheur

Iwin-d imeksawen ttomobilat en-frans
Ay ay-d i-yejran ixub y-iḥerruyn
A wa llix i-lmoġrib ayggiy a y tettax
Iwa ccix tiggiyin ur id am fakans

De France, les bergers ont ramené des voitures;
Pauvre de moi, quelle façon de conduire !
Suis resté au Maroc, de calice de fleurs me suis alimenté
Allons, j'ai mangé des fleurs, ce n'est pas le cas des émigrés. P204

Il exprime ses joies et ses appréhensions

2. Poésie et imaginaire

Tẓil tabexni
Mur id-is texxa wr inezza lmelf
Ula yan imaziġn ixamen

La couleur noire est jolie ;
Si elle ne l'était point, le velours ne se vendrait pas,
Et les Imazighen n'en tapisseraient point leurs tentes. P204

Zzix da-tteggad adida y-iġṣan-inʷ
Ay amary ammi d-idda wḥdadi gg tefrawt

Les os tu me fais vibrer, n'est-ce pas
O mal d'aimer, comme le galop du blanc coursier lors d'une fantasia p88

Nesdam-en aḍaŕ ġurrun a wayd rix
Kkesx i-wbrid ŕbi init uyḍdrur

J'ai habitué mon pied au chemin qui mène à toi
J'ai enlevé l'herbe de la piste, elle est pleine de poussière p.177

Mġar da-tteddux ay ašal ur šḥmilx
Is-as t-uderd i-way inḥabbanʷ qqimx

Même si je te foule du pied, terre, je te déteste
Car tu as enseveli mon amoureux, et moi seule je reste ! p187

Que son langage soit visuel, méditatif, moraliste, satirique…, le poète affirme son attachement à la vie, à la terre, à son cheptel à ses valeurs ancestrales

Le Métissage Musical dans la Chanson Populaire Rifaine

Mustapha El Adak
INALCO / CRB, Paris

Introduction

Telle qu'elle se pratique aujourd'hui, la chanson populaire rifaine brasse en elle des harmonies, des rythmes et des percussions inspirés de plusieurs musiques étrangères. Les tentatives de renouvellement réalisées au cours des années 1950 ont réussi à s'ancrer, à se développer et à susciter un mélange de styles musicaux très variés. Ainsi, au-delà d'une tendance valorisant les composantes architectoniques de ralla bouya[1] , on voit se dessiner très nettement un métissage musical orienté vers l'univers des musiques du monde. Visiblement, la nature du mélange est à l'image d'une société tiraillée par plusieurs pôles d'attraction. Le souci étant bien sûr de faire sortir la pratique musicale ancestrale de sa sphère traditionnelle et l'inscrire dans un champ de références modernes et universelles.

L'objectif de la présente intervention est précisément d'expliquer en détail le cheminement de ce métissage tel qu'il s'est effectué à partir de la moitié du siècle dernier. Il convient pour cela, de déterminer les facteurs qui ont contribué à l'éclatement de ralla bouya, de décrire les différentes formes de métissage accumulées par étapes et d'examiner les conséquences et les perspectives de ce phénomène qui conduit les musiques traditionnelles à une configuration contrastée où elles subissent les adapatations serviles aux standards musicaux imposés par le diktat du marché.

La musique rifaine : une formation historique évolutive

Partant du principe que l'art est un héritage en mouvement, il est incontestable que la musique rifaine a été toujours ouverte aux influences étrangères. Il va de soi qu'à chaque période de l'histoire, elle s'imprégnait du contexte artistique et culturel dans

1 *Lalla Buya* : Mot composé désignant la chanson traditionnelle rifaine, laquelle est transmise par héritage selon des règles fixées. Les vers (*izlan*) sont d'habitude composés spontanément. Dans la plupart des cas, ils parlent d'amour, décrivent la beauté de l'aimé(e), se plaignent de son absence, etc.

lequel elle s'inscrivait. A l'instar d'autres phénomènes de culture, la pratique musicale, on le sait, est un acquis social. A ce titre, elle s'apprend, se transmet et se transforme au cours du temps.

Bien entendu, le processus de mélange était autrefois lent et les changements s'effectuaient de manière insignifiante. Tel n'est pas le cas aujourd'hui. Force est de constater que, depuis l'entrée en scène des différents aspects de la modernité, la musique rifaine est soumise continuellement à de profondes transformations. Au fil des années, le métissage musical a pris une ampleur considérable, et la chanson s'est révélée l'espace idéal pour vivre l'altérité.

En fait, ce métissage n'est que le reflet des mutations socio-économiques qu'a connues le Rif au cours de ces dernières décennies. L'immigration massive vers l'Europe, l'urbanisation accélérée de la région, l'essor des activités économiques et l'impact des médias audiovisuels sont incontestablement les principaux facteurs qui ont modifié et remodelé le Rif rural. Tous ces facteurs combinés ont entraîné un processus de modernisation caractérisé par l'éclatement des valeurs traditionnelles et l'ancrage progressif de la modernité dans la vie de tous les jours.

En conséquence de ce nouveau contexte, les conditions de production et de diffusion des chants traditionnels ont été profondément affectées. Désormais, les différents travaux quotidiens ne sont plus rythmés par ralla bouya comme auparavant. De même, on entend de moins en moins les femmes et les hommes chanter dans les fêtes familiales. Ce sont, en effet, les moyens de diffusion moderne qui ont supplée à la transmission orale : cassette, disque compact, télévision, satellite, etc. C'est justement à travers ces différents supports que la musique dans chaque pays tend à devenir planétaire.

Transmise depuis les temps anciens, la musique rifaine s'est perpétuée toujours dans l'anonymat de l'oralité. De ce point de vue, il est difficile de situer dans le temps et avec précision ses origines, les diverses influences qu'elle a subies, la nature des instruments musicaux avec lesquels elle s'exécutait, etc. Au début du siècle dernier son cachet rural était notoire. Il se manifestait à travers une instrumentation artisanale reposant essentiellement sur le bendir et les instruments à vent : fifre, hautbois, flûte à cors. Ces instruments étaient - et sont encore - joués par imedyazen : chanteurs itinérants issus de milieux socialement stigmatisés.

Emprunts et modalités d'adaptation

Les premiers essais de composition à partir d'instruments autres que ceux que nous venons de citer eurent lieu dans les années 1950. En témoigne l'utilisation du banjo dans les chansons de Mohammed Chaatouf enregistrées pour la première fois en 1957 à la radio nationale. Durant les mêmes années, d'autres nouveaux instruments tels le luth, le violon et la derbouka apparaissent dans les chansons de Abdel Hamid Tamsamani, Mudrus et Yamina El Khammari.

La pratique de ces nouveaux instruments s'est ensuite développée rapidement à partir des années 1960. Cette décennie aura vu l'apparition d'illustres représentants de la chanson rifaine comme Bensalem El Jilali et Farid Nadori pour les hommes, Mimount n Serwan et Malika El Farkhaniyya pour les femmes. Par manque de professionnalisme, ces artistes ne pouvaient progresser sans recours à l'imitation. La plupart d'entre eux ont imité ou repris des musiques marocaines, égyptiennes, tunisiennes, etc. Or, malgré leur ouverture aux influences musicales de l'époque, ces artistes ont su parfaitement sauvegarder le cachet originel de la chanson rifaine : un rythme lent, une mélodie au caractère plaintif et nostalgique et une thématique centrée sur l'amour et l'exil.

Sans nul doute, la fin des années 1970 fut le début réel du bouleversement du champ musical rifain. Ces années-là virent une forte mobilisation de l'identité culturelle grâce à l'élan du Mouvement Culturel Amazighe (MCA), d'où l'émergence d'une nouvelle conception du patrimoine artistique. A ce propos, le rôle de l'association Al Intilaqa Attaqafiyya mérite d'être mis en exergue. Créée à Nador en 1978, cette association était un vivier de jeunes militants qui ont pu exceller dans plusieurs domaines artistiques. Mieux que toute autre forme d'expression, la chanson a bénéficié d'une attention toute particulière. Elle était considérée comme un terrain d'élection pour la revendication politique, l'affirmation identitaire et la mise en valeur du patrimoine culturel amazighe. Il va de soi qu'un projet d'une telle envergure ne pouvait se concrétiser en deçà de l'élaboration d'un nouveau langage musical. Autrement dit, il ne pouvait être question de suivre la chanson traditionnelle dans sa thématique jugée comme étant « politiquement incorrecte» et sa musique composée dans un style rustique et figé.

Ainsi, une nouvelle ère musicale s'annonce avec l'apparition des groupes Irizam, Ben Aman, Isefdawen... L'apparition de ces groupes incarnait l'éclosion d'un nouveau genre de chanson dans le paysage musical rifain, à savoir la chanson engagée. En effet, l'interaction entre le renouvellement musical et la chanson militante (protestataire) n'est que le produit du grand événement culturel qu'était l'émergence de la poésie moderne. Dans ce sens, l'évolution de la musique reste étroitement liée à l'évolution des codes poétiques. D'ailleurs, la plupart des artistes de cette génération sont à la fois auteurs, compositeurs et interprètes. C'est précisément cette fusion de rôles qui a insufflé une nouvelle dynamique à la musique rifaine en lui permettant d'évoluer et de faire sens en dehors de l'espace où elle était emmurée.

Le renouveau musical lancé à cette époque fut inspiré du phénomène El Ghiwan qui était à sa pleine apogée aussi bien au Maroc que dans d'autres pays du Maghreb. De cette inspiration, trois aspects importants sont à retenir : D'abord, l'adoption de nouveaux instruments comme la guitare électrique et le tam-tam, ensuite une interprétation polyphonique mettant en jeu une variation à plusieurs voix, enfin l'introduction des ponts musicaux dans la structure rythmique de la chanson. Tout en s'ouvrant aux rythmes et percussions puisés dans le style de Nass El Giwane, les groupes en question sont restés fidèles à la tradition chansonnière rifaine. Résultat : leurs chansons ont connu immédiatement un large succès auprès du public et marquent ces années de leur empreinte.

Devenue un espace de liberté conquise, la chanson engagée prônée par de jeunes chanteurs a ouvert la voie à d'autres initiatives de renouvellement. Le début des années 1980 voyait apparaître une occidentalisation incontournable des goûts musicaux. Mimoun Walid s'élance dans un style audacieux - déjà inauguré quelques années auparavant par Mohammed Toufali - en adoptant la guitare et l'harmonica. De même, le groupe Itran développe une orchestration à base d'instruments occidentaux tels que l'orgue électrique, le synthétiseur, la guitare d'accompagnement et la batterie. Dès leur première apparition, ces artistes ont eu une grande popularité auprès du public, surtout en milieu urbain. On leur doit, sans doute, les plus grands succès de la chanson moderne rifaine.

De ces années, on retiendra les signes visibles de l'acculturation musicale des classes populaires. L'impact des médias et la découverte des musiques venues d'horizons divers ont entraîné la modification du statut du musicien et du jugement social porté sur l'art de chanter. Ce qui était autrefois taxé de « mépris » et d'« immoralité » est devenu un art valorisé et pratiqué par des jeunes cultivés et issus de familles aisées. La nouvelle génération des musiciens rifains étant en grande majorité composée d'étudiants, d'universitaires et de fonctionnaires. Ainsi, les contraintes que la pensée traditionnelle faisait peser sur la pratique musicale commencent à s'effondre. Peu à peu, le chant et la musique trouvent leur légitimité en s'émancipant des préjugés sociaux. Bref, une autre vision de l'expression artistique entre en gestation.

Au début des années 1990, l'engouement pour la pratique de la musique a pris une telle ampleur qu'on assiste à une prolifération surprenante de musiciens. Tous se lancent dans la modernisation en s'inspirant des styles et des genre en vogue. Le renouveau apporté par ces jeunes artistes a donné de l'élan à l'économie liée aux activités musicales et a suscité le désir de la promotion sociale. Nous n'oublierons pas que l'immigration a joué un rôle important dans le développement et la modernisation de la chanson rifaine. Elle est depuis une vingtaine d'années un espace de liberté d'expression et de création pour de nombreux jeunes qui ont choisi le chemin de l'exil. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la plupart des musiciens de renom résident aux Pays-Bas.

Les années 1990 nous mènent rapidement vers un véritable bouillonnement musical. Il en ressort que la musique rifaine a subi de profondes conversions. Lesquelles restent tributaires de l'extrême développement des communications et des enjeux commerciaux liés au marché de la musique. Le souci de toucher un large public pousse la majorité des musiciens à multiplier les styles, à chanter en duos, voire à alterner le tarifit avec d'autres langues. Il va sans dire que la propagation des outils technologiques en matière d'enregistrement (logiciels de mixage, samplers, etc.) a permis à de nombreux amateurs de s'autoproduire. C'est là une manière facile et moins coûteuse pour diffuser leur musique, surtout sur Internet. Aujourd'hui, plus de 150 chanteurs sont en quête de gloire, chacun rêve la célébrité à sa manière. D'où les formes de métissage ne cessent d'évoluer et de s'accroître.

Généralement, cette ruée vers la musique plurielle fait ressortir deux grands mouvements dans le paysage musical rifain. Un premier mouvement à tendance conservatrice, largement populaire. Tout en restant fortement ancré dans les références ancestrales de ralla bouya, ce mouvement est susceptible d'intégrer divers styles puisés essentiellement dans la musique marocaine et orientale. Il n'est pas indifférent de constater que les chanteurs les plus sollicités (Saïd Mari Ouari, Laïla Chakir, Najat Tazi, Rabah Salam, etc.) incluent dans leur composition des rythmes de l'Atlas, du Souss, du nord-ouest (Jbala), du chaabi marocain, du rai et de la musique orientale. Il s'agit donc d'une musique très dynamique qui est constamment à la recherche d'autres nouveautés afin d'accrocher le public et d'être un produit de consommation rentable. Inutile de rappeler que sa thématique est axée principalement sur des thèmes relatifs à l'amour et à l'immigration.

A l'opposé, se place un deuxième mouvement portant la marque de l'influence occidentale par l'utilisation d'un matériel musical constitué, en plus des instruments déjà apparus au cours des années 1980, de saxophone, contrebasse, clarinette, violoncelle, etc. A travers ces instruments, des artistes comme Walid Mimoun, Khalid Izri, Choukri, Thaziri, Thidrin, pour ne citer que les plus connus, conjuguent les rythmes traditionnels rifains avec des genres musicaux relatifs aux musiques et danses du monde. Nous sommes donc en présence d'une mouvance qui cherche sans cesse à innover et à puiser dans l'univers de la « world music ». On y trouve du rock, du jazz, du reggea, du flamenco, du rap, etc. En effet, c'est au sein de cette catégorie que se manifeste une innovation à outrance où il est parfois bien difficile de distinguer la grammaire musicale rifaine. Précisons que vu son caractère engagé et anti-commercial, cette musique se caractérise par une consommation très limitée. On va dire qu'elle s'adresse essentiellement à un public cultivé.

Par ailleurs, on ne saurait traiter de la musique rifaine en occultant l'imitation extravagante des tubes ou des chansons classées en tête des hit-parades autant au Maroc qu'à l'étranger. Il y a lieu de constater qu'un bon nombre de chanteurs reprennent sans scrupule des chansons du rai, du chaabi marocain, de l'Orient arabe et même de l'Occident. Il faut voir dans ce phénomène, très répandu au Maroc, un snobisme nocif, favorisant l'étouffement de la création. D'où la nécessité de prendre toutes les mesures nécessaires afin de protéger les droits d'auteur et de lutter contre toute forme de pollution artistique.

Conclusion

De ce tour d'horizon, on peut déduire que le métissage musical dans la chanson rifaine n'est que l'expression d'une société à l'intersection d'appartenances multiples. Le phénomène pose la question de la construction de la culture avec tout ce que cela implique de tensions. Une construction où le communautaire, le régional, le national et l'universel sont inextricablement mêlés, mais hélas selon une hiérarchie verticale. Cette nouvelle manière de penser le lien avec l'art et la culture reste à questionner. S'agit-il

d'une modernité qui contribue plutôt à faire prendre conscience de la valeur de l'expression musicale rifaine ou plutôt à étouffer sa signification ? En effet, nul ne peut nier que le métissage musical est un facteur de sociabilité et de cohésion sociale.

Personne ne peut contester non plus qu'il est un moyen de conjurer les violences identitaires et de favoriser la communion entre les citoyens du monde. De même, sur le plan esthétique, il est inutile de rappeler qu'il constitue un espace de création idéal pour la musique contemporaine. Cependant, au-delà de ces atouts le métissage musical n'est-il pas aussi porteur de menace ? Il suffit d'observer attentivement ses modalités pour se rendre compte de leur caractère centrifuge. De fait, la musique rifaine ne fait que subir le poids de la standardisation en dehors de tout échange réciproque. Le danger va de la simple attitude pragmatique au risque d'une aliénation réelle. Or, le vrai métissage est indéniablement celui du partage. Celui qui permet à l'art de s'ouvrir aux apports d'autres univers de création sans se dissoudre et détruire son propre espace symbolique.

Saharan Blues: Contemporary Music in Mauritania, Mali, and Senegal

John Shoup
Al Akhawayn University
in Ifrane

The region stretching from the Atlantic coast to the Tassili Massif includes much of the southern Sahara and Sahel including the countries of Mauritania, Senegal, Mali, southern Algeria, and Niger. The region has long been a crossroads of cultures and ethnicities. The cross cultural "fertilization" has been both from north to south and from south to north. The music of the area reflects the multi-cultural and multi-ethnic composition of the region. This paper will first give a very quick account of the region as whole but will concentrate on one of the lesser known and explored Blues connections; the Tuareg music called *Ishumar*.

Music was and is primarily the domain of a specialized class or caste of professional poets and musicians called by a number of local designations; *gerwel* in Wolof, *jele* in HaPulaarin and Mandinka, *iggawin* in Hassani Arabic, and *inadan* in Tamasheq Berber, the language of the Tuareg. Throughout the region this caste has been able to retain control over the musical industry (a notable exception is the Malian singer Salif Keita who is of noble origin) by adopting and adapting to the changes around them. They have produced new forms of music such as Malian *Wassoulou* and Senegalese *Mbalax* as well as maintain the popularity of more traditional styles.

Senegal, Mauritania, and Mali in particular have produced a number of international stars; Yousou N'Dour, Baaba Maal, Malouma mint Mukhtar wuld Meidah, Dimi mint Abba, Oumou Sangare, 'Ali Farka Touré (who won a Grammy in 1994), the Tuareg group Tinariwen to name only a few. Baaba Maal, Malouma, and 'Ali Farka Touré have explored the relationship between traditional forms respectively of the HaPulaarin, Hassani, and Arma/Mandinka music with American traditions of the Blues and Jazz as well as Caribbean Reggae. Others such as the Senegalese musician Chiekh Lo have explored the connection between Wolof traditions and popular musical forms in Brazil with his album *Lamp Fall* (2006).

Baaba Maal is the cultural symbol of the HaPulaarin people throughout West Africa and the Sahel. He blends both tradition and innovation using acoustic and electronic instrumentation. Baaba Maal in his album *Nomad Soul* (1998) brings Irish Celtic harp traditions together with the Senegambian kora while in *Lam Toro* (1993) he connects the Griot or Yelle music of the Futa Toro with Jamaican Reggae. The name of his group Daande Lenol or Voice of the People in Pulaar tells his philosophy about music; it must

be a voice for the people and to remain close to the people. While Baaba Maal blends western and Pulaar musical styles and instruments, he has not strayed far from his origins among the HaPulaarin of the Futa Toro (Senegal River Valley); and, as a result, he has been able to sustain a large local following even among non-Pulaar speaking people as well as establish himself on the international scene performing in Europe and North America. Baaba Maal has been one of the most successful artists able to make the blend work and appeal to a wide audience.

'Ali Farka Touré is a member of the Arma peoples, descendants of Moroccan soldiers (many of whom were of European origin and had converted to Islam) who settled in Mali following the Sa'adian conquest in 1591. One of Touré's major influences was Johnny Lee Hooker and Touré became an adept in the Chicago Blues style before his first trip outside of Mali in 1968. His is well known for his recordings with a number of American Blues masters such as Taj Mahal and Rory McLeod (*The Source* 1991) and Ry Cooder (*Meeting by the River* 1993 and *Talking Timbuktu* 1994). The album recorded with Cooder in 1994 called *Talking Timbuktu* is perhaps the best known to the western audience of Touré's collaborations with western Blues artists. However, it is his 1991 album recorded with Taj Mahal and Rory McLeod where he really explores the local roots of Blues in the musical traditions of *the* Niger Bend area – his home region which he insists is the original home of the Blues.

Mauritania's controversial Malouma mint Mukhtar comes from a distinguished *iggawin* family from Mauritania's Trarza region, famous for the quality of its *iggawin*. Her father, Mukhtar wuld Meidah was among the most famous singers of his generation and a master of the *tidinit*. Malouma has become well known internationally for her blending of tradition with western Blues, Jazz, and Reggae and last two major releases *Dunya* (2003) and *Nour* (2007) have been acclaimed internationally, though not well received in Mauritania. In *Dunya* she has taken a number of traditional Hassani songs which she then reconstructs in imaginative ways to emphasize connections with Blues and Reggae while in Nour she makes a break from the accepted traditions of Hassani music rather than a smooth blending found in her previous works. More to the liking of Mauritanians are the songs of Dimi mint Abba, Ni'mah mint Shuwaykh, Qarmi mint Abba, al-Khalifah wuld Idi, among others who hold more strongly to traditional conventions.

Historically, the relationship between the Hassani Arabs and the Tuareg has been long and the cultural interaction has been well documented by researchers. The eastern Hassani tribes such as the Barabish, Awald Dawud, Awlad Mbarak, and Kuntah share the Azawad of western Mali with Tuareg tribes such as the Iwellemmeden and the Kel Esuq since the 16th century. The Iwellemmeden are the most "Arabized" of the Tuareg as result with most being bilingual in Tamasheq Berber and Hassani Arabic.

Many of the same instruments are used by all of these peoples again with their own localized names. The two main instruments for the Hassani Arabs are the long necked lute or *tidinit* (played by men) and the harp-like *ardin* (played by women) and among the Tuareg they are the one sting violin *imzad* (played by women) and the long necked lute *tahardant* (played by men) – and there is no difference between the Hassani *tidinit* and the Tuareg *tahardant*. It is believed by many Tuareg that the *tahardant* was borrowed from the Hassani Arabs and, like the *tidinit*, is used to accompany recitations of epic poems as well as dance music. The introduction of western instruments such as

the electric guitar in the post independence period as well as the availability of recordings of various kinds of music has produced a rich cross fertilization of musical styles in the region. In Mauritania the acoustic guitar was introduced first during the 1950s and later the electric guitar became an important part of any singer's group. Though the guitar has not replaced either the *tidinit* or *ardin*, its sound often dominates contemporary Hassani music and helps give it a strong "Blues" sound since the method used to play it produces similar sounds as a Blues guitar passage.

Music among the Tuareg was traditionally divided into main categories; the songs performed by *inadan* or professional musicians and those performed by lower caste women mainly at public dances. Unlike the others in the southern Sahara and Sahel, the *inadan* caste is not reserved for those specialized in poetry and music but includes all professionals who work with their hands. They did not develop a higher degree of social division within the caste found among the Hassani Arabs in Mauritania or the other African peoples to the south to distinguish poets and musicians from other professional craftsmen.

For the Tuareg, their armed political struggles in both Mali and Niger have been important to the development of their contemporary music. The first uprising in Mali began in 1963 in the Adrar-n-Ifoghas among the Kel Adrar tribes. The numbers of refugees in nearby countries increased during the two severe droughts that devastated the Saharan pastoral economy in 1971-1974 and 1984-1985. War erupted in 1990 first in the Azawad in Mali and spread to the rest of northern Mali and across the border into Niger. Since then many Tuareg families spent long years as refugees in Libya, Algeria, and Mauritania where the youth in particular were exposed to Arabic music. They were especially attracted to the sounds of contemporary Hassani music which bears a strong resemblance to their own traditional forms. In addition, the songs heard over the radio played by the Polisario in Tinduf attracted them not only because of the familiar sound of Hassani music (and the Hassani dialect of Arabic), but also because the words expressed the same sort of militant resistance felt by exiled Tuareg youth in their refugee camps. Hassani singers such as Meriem mint Hassan are as popular among the Mali's Tuareg as with her own Ragibat tribesmen in Tinduf. Tuareg youth in the camps began a new form of music called *ishumar* from the Tamasheq word *shimar* meaning rebellion. It also became associated with the French term *chomeur* or unemployed first used in Algeria where the government was reluctant to recognize the growing number of refugees in the country and twisted the Tamasheq term into something less aggressive sounding, unemployed. Taking their inspiration from the music used by the Polisario propaganda broadcasts, in the late 1970s they began to take up electric guitars, electric organs, western drum sets, the Arab '*ud* (lute) and *darbukah* (single head hour glass drum) in addition to traditional Tuareg instruments such as the *aghalabba* (water drum) and *tasenseq* (wooden flute) to express their feelings of anger and alienation.

Ishumar songs evoked images of their home regions; of deserts, mountains, springs, and wells in addition to natural flora and fauna such as trees (the Teneré desert in Niger is so devoid of trees the one that stands is even marked on maps in world atlases) and gazelles. The songs spoke of the pastoral life in tents, the taste of fresh camel's milk; the smells and sounds many of those singing the words had never experienced firsthand. The songs gave listeners accounts of fights with government troops celebrating victories and taking heart when recounting defeats or death of fighters and loved ones. During the period of exile *ishumar* music gave comfort and hope to the refugees.

In 1996 the hostilities were officially brought to an end in Mali with a public burning of weapons in Timbuktu. Slowly the Tuareg returned to from the camps and began to rebuild their lives in the Azawad, Adrar-n-Ifoghas, and Adrar-n-Air regions; many trying to revive their nomadic pastoral lives. In Mali, Tuareg lost important grazing regions especially south of the Niger River during the fighting as the Malian government allowed local militias to attack and expel Tuareg (and Hassani Arabs) and replaced them with Mandinka/Bambara and other non-Tuareg peoples. However, north of the river Hassani and Tuareg tribes have been able to maintain their traditional ground. Music groups such as Tinariwen and Tatrit have brought the style back with them to Mali and Niger after reconciliation with the governments.

Since the end of hostilities, the nature of *ishumar* music has changed a bit. While the old militant songs are still popular with many, new songs focus on reconciliation and tolerance as well as the new conditions in both Mali and Niger. While some think that *ishumar* music has seen its day and is on the way out, others believe that it is adjusting to the new times and it is still frequently part of the music provided at Tuareg weddings in both Mali and Niger. Groups like the Malian Tinariwen have gone international with their album *Amassakoul* first released in 2003 which has sold well in North America and Europe. The group has toured not only to promote their music but to promote an awareness of Tuareg culture. Since the end of hostilities between the Tuareg and the Malian and Niger governments the number of new Tuareg musical groups has exploded. Their music was given a major boost when in 2001 the first Festival in the Desert was organized in the tiny village of Tin Essako. The following year the tiny desert community of Tessalit hosted the festival. In 2003 the festival was moved to Essakane closer to Timbuktu and the Malian Minster for Culture, Chiekh Oumar Sissoko, gave it his full support. Singers from the Manding and Bamabara peoples performed (including Oumou Sangare "Queen of Wassoulou" and 'Ali Farka Touré) in addition to Hassani singers from Mauritania and Tuareg groups from Mali and Niger. In the following years the location of the festival has moved to different places well within the Tuareg regions of northern Mali but each year it continues to grow including more artists from throughout the Sahara and Sahel – and even Europe and the United States. It seems unlikely that *ishumar* music is dieing out, but finding new inspiration in the better conditions in the post conflict period.

The original "home" of the Blues can be debated by ethnomusicologists and musicians, whether the influence is African in America or subsequent American in Africa. The cross fertilization of musical styles and instruments is not new in the Sahara and Sahel regions. There are definite Arab influences on the Griot and the Hassani Arabs and Tuareg are in turn influenced by the Griot traditions especially of the Kingdom of Mali. Certainly Africans brought to the Americas brought as much of their cultures as they could and though greatly distorted through the long period of slavery, aspects of African music survived in forms such as the Blues and Jazz. Africans were in turn greatly influenced by North American and Latin American musical styles in the 1940s and 1950s with the growth of radio and the wider distribution of records. The debates have moved from whether or not African and American music influence each other to when and where the influences happened. For the Tuareg the greatest influence has been from the Hassani Arabs and the connection between *Ishumar* "Blues" and that of the Hassani *iggawin* is not in question.

Cultural Differentiations and Archetypal Stories: The Lore and the Message of Moroccan Narratives.

Habibeh Rahim
St. John's University,
New York

Introduction

Folklores and traditional narratives of legends elucidate the values and ideals, ethics and principles of the respective people. The dynamics of fairness and injustice, compassion and cruelty, wisdom and folly, gender and age, all become components of these narratives. In the end the stories evoke the humanity in us all with the loss of youth or the dismissal of trusting innocence, or the triumph of friendship. Further, these narratives have frequently traversed over long periods of time before they were codified and provided with the authenticity of a culture's inherent heritage. Anecdotes of lovers whose great passion and adoration was not to end in "happily ever after" scenarios have been observed as recurring global motifs. Albeit, there are differences with regards to the fate and the end result of the two lovers in various parts of the world. The similarities indicate the common basis in the formulations of the human qua human but the differences indicate the variegated socio-cultural mosaic that comprises humanity.

In my paper I examine five Moroccan stories and compare their nuances with similar narratives in European and Asiatic cultures. One simple common thread is that of "attraction and love," but the difference comes in the matter of what happens thereafter. Are the lovers stopped by their own good sense or are there specific elements in the environment that impedes their union in marriage? Why would attraction befall some in the right categories and some in categories that are socially or morally not appropriate? The triumph of rectitude is another common theme. The wicked and the evil are subjugated by the good and the righteous. Goodness always triumphs and iniquity always fails. Remarkably the fortune of the two primary characters in ill-fated situations becomes a poignant parable of the draw of destiny that is contradictory in its kindly yet callous aspects.

For my main source of Moroccan tales, I have concentrated on Jilali El Koudia's *Moroccan Folktales*, for the Asian narratives I have selected *Chinese Tales* by Martin Buber and for the Euro-centered stories I have focused on Aesop's fables.

The slipper of happiness

In many folktales, the delicate slipper or shoe of a young maiden becomes the paradigm of beauty and grace—an object that belongs to the desirable partner for a king. In Western lore this framework is best illustrated by the story of "Cinderella and her sisters." Amongst other stories, the fable of "Nunja and the White Dove" illustrates the theme of the beautiful girl with the delicate slippers who becomes the suitable bride in the royal household. However, the narrative has several rural and culture specific elements.

The story begins with the fact that a man has two wives. The first has a son and a daughter, while the second has only a daughter and is obviously jealous of the first. One day the first wife is very hungry and wishes she were a cow so she could eat her fill of the pasture grass. The second wife uses charm to convert her into a cow. After she is satiated, the second wife does not apply the charm again to bring her back to her original human form and takes her back to the house in the guise of a cow. Her children are now placed in the care of the second wife who ill-treats them, unbeknownst to the husband. Subsequently the father goes away on a trading journey and brings back a pomegranate as gift for Nunja, the daughter of the first wife. Soon thereafter all the inhabitants of the land are invited to the palace of the king for a celebration. The step-mother takes her daughter and goes to the event. This daughter had been blinded by the scratching of a frog. To delay her, Nunja was asked to complete the task of picking up scattered grain from the grain. A crow assists her and soon she is ready to go to the festivity. As she was looking for some suitable clothes to wear, she comes across her pomegranate that she opens—and viola, inside she finds some fine clothes and shoes. She dresses and goes to the celebration. Nobody is able to recognize her. She enjoys herself for a while then quickly leaves. In her rush a slipper falls off, and she reaches home before her step-mother returns. Meanwhile the slipper is found in the palace and a search made to find the owner. Royal emissaries are sent from house to house to search for the beautiful maiden, with the now lost one slipper, ever so fragile! When Nunja is identified as the owner, her marriage is arranged with the king. During the wedding ceremony the crafty step-mother sat next to Nunja and surreptitiously inserted a magical pin in her hair that transposed her into a dove. She then flew out the window and the step-mother replaced her own blind daughter in the wedding chamber. Within time the blind daughter gave birth to a son. The dove constantly visited the king's palace garden and became the favorite birth for the royal couple. One day the king was caressing the head of the pigeon and discovered a tiny pin in its head. He removed it and immediately stood the beautiful Nunja in front of him. When he heard the entire story, he punished the hapless blind queen. The end is gruesome—she is chopped into pieces and so completely destroyed. The girl's mother is mortified by this turn of events and dies as well.

The rural setting is evident from the interpolation of the cow, the frog, the crow and the dove in the narrative. On two crucial occasions there is transposition of humans into other creatures, vis. a cow and a dove. The human zone can be treacherous and cunning, but the animal sphere is never hostile and ever helpful. It is only with one's wits that one is essentially able to survive the negative draw of fate, but again without Divine providence as protection, one is unable to fine success.

Children of destiny

A common theme in several cultural groups is that of children being abandoned and then managing to survive and to flourish. The Moroccan story titled "The Girl in the River" resembles the tale of "Hansel and Gretel." In both narratives the step mother causes difficulty for the children, a daughter and a son; leading the father to be compelled to abandon them. In the Moroccan tale, the father takes them to the forest; while walking, the girl who is the older child drops some bran along the trail and at nightfall the children are able to find their way back home. They are discovered the next morning in the yard. So the second time the father takes them to the terrain of the ghouls. Here the female ghoul provides them food and shelter so as to fatten them up in preparation of killing them and then eating them. However, her husband sees them first after they have become plump and decides to eat them himself. They manage to outwit him and get him killed. The female ghoul next tries to eat them, but they outwit her as well. They managed to push her in the fire she was building to roast them. The siblings then raised cattle and lived in peace as they grew up. But the story does not end here. When they were older, the boy would tend to the cattle and the girl would keep watch over him from the top of a tree. One day a messenger of the king saw the reflection of the beautiful girl in the lake. The matter was reported to the king who asked for the maiden to be brought to the palace. He fell in love with her and married her. The brother also comes to live in the palace and all live happily ever after.

The Moroccan narrative does not end with the safety of the children from the ghoul but continues to the ultimate security of a good marriage with a king. This is unlike the Hansel and Gretel narrative where the tale ends with the security of the children. The thesis of the Moroccan story appears to be the final resolution –a happy marriage. This ending projects the narrator's perspective of eventual lasting welfare. Only a king has the means to provide with abundance and it is this facility that the brother and sister require and so gain for the remainder of their lives.

This yearning for happy endings appears as a theme that is found in far-eastern Asiatic literature as well. In several narratives from *Chinese Tales* by Martin Buber this topic becomes evident. In the narratives of "Rebirth" and "The Sisters" paranormal events too become a part of the attempt to structure "happy endings."

Genders and the venues of success

In the traditional socio-cultural context in any family situation it was the birth of sons that was celebrated. Sons brought brides into the household and so increased the number of family members, they had the capacity to earn wealth via trade or farming, they were strong and so could defend the honor of the community. However, were sons always better than daughters? In the story titled "Seven Sons and Seven Daughters," this gender rivalry is delineated with interesting details. Two brothers had seven children each—however, one had seven sons and the other had seven daughters. The father of the seven sons considered himself very fortunate and carried himself with great pomp and vanity, slighting constantly the father of the seven daughters. One time after an especially demeaning encounter the seven daughters' father returned home in tears. His youngest child thought of ways to even the score—to bring pride to her father. That night it was the turn of the two bothers to water the maize field. The youngest daughter asked that she and her boy cousin should take on the task of watering the field instead. Of course it was not heard of, but it was a dare and who can resist one. So while the two fathers slept, the two youngsters went to work. The girl suggested that before working they should first rest and enjoy the full-moon night while telling stories to each other. The boy easily agreed. As the girl told her stories, the boy became drowsy and dosed off. The girl then quickly got to work and watered her father's part of the field until daybreak. She then wet her scarf and rushed to the boy to hurry back home as it was raining. In the morning the boy's father was embarrassed to note that his son had been tricked and had not completed his task.

So another contest is arranged. This time the two cousins decide to go on a trade journey and to see who does better. They meet with their camels and soon came to a fork in the road. On one side was a white road and on the other side was a black road. The boy chose the white road. The boy found himself in a safe terrain with hospitable people and from the market place bought a sack of pomegranate skins to take back. The girl meanwhile found herself in the land of ghouls who lived in holes in the ground. She hid behind some trees. An old woman saw her and provided her with shelter in her hut nearby. There from the window the girl saw a strange sight. Some ghouls who lived in a hole stood over it and asked for it to open, saying: "open Khimza," and when it opened they entered it. The next morning they left the hole saying "close Khimza." After their departure the girl stood over the hole and said: "open Khimza." She then entered the hole and entered a room filled with gold and silver. She filled two sacks and hurried back to meet her cousin. When they arrived back home, again the achievement of the girl was triumphant and that of the boy was a failure. She had precious metals and he had pomegranate skins.

So the boy's family arranged for yet another trade journey. This time the boy took the black road and the girl took the white road. In the market place the girl bought some pomegranate skins. The boy encountered two ghouls and despite his fright asked them for olive oil. They took to large bags and put themselves in it and called out to the boy

to carry them. The boy happily brought the bags home. The next day a servant discovered that some creatures and not oil was in the bags. The message was communicated to the master in the guise of a clever song. The mater had the sense to dig a hole with burning wood and to shove the two bags in the hole.

Thus it was that the girl was more intelligent and more worthy than the boy! The interesting part of this story is that it is very relevant to contemporary issues on gender equality. As such though a traditional story, it has a modern relevance. It is indeed rare to find traditional stories related to gender rivalry where in fact the female gender is triumphant. A lore such as this one alludes to the inherent pride of women in a traditional culture such as that of Morocco. It is very rare to find such stories related to gender rivalry. What could have inspired the genesis of this gender oriented narrative? One thought that occurs is that it could be derived from the sub-stratum of Muslim beliefs. The Prophet Muhammad had four daughters and three sons. However, all three sons passed away in infancy and he was taunted for this reason. In a chapter of the sacred Qur'an, there is an allusion to this aspect, whence he has been asked to praise God. He was bestowed with the blessing of the waters of Kauthar in heaven while his enemies would be without progeny. Also several centuries later the Shi'ite dynasty of the Fatimids was established in North Africa, starting from Morocco. The Fatimids named themselves after Fatimah, the beloved youngest daughter of the Prophet who was married to Ali, the Prophet's cousin. So perhaps to project women as stronger and more courageous was not an unheard notion—but of course this suggestion requires further investigation.

Intentions and Success

In community relationships, goodness is always considered to be at a premium. The narrative of two women called Good-intentions and Bad-intentions is connected to the idea that sincerity always triumphs and cunning never succeeds. In "A Tale of Two Women," these two neighboring widows with several children become friends. They decide to go on a journey together in search of some fortune for their children. They had taken with them some food for the journey. Along the way they feel hunger and decide to eat the food of Good-intentions first. Later after some more travel, when it is the turn for the food of Bad-intentions to be eaten, she refuses to share the food. Ultimately, she shares the food only when Good-intentions gives her first one eye in exchange and then another one. She then abandons Good-intentions. Weak and tired, Good-intentions seeks shelter on the branch of a tree and is informed by some animals at the bottom that it was a sacred tree whose leaves could cure blindness. She rubs the leaves of the tree over her eyes and regains her sight. She takes some of the surrounding vegetation as nourishment and continues on her way. Soon she reaches a land where there is a blind kind. When she cures the king with her magical leaves, she is rewarded richly and returns home in triumph. Bad-intentions too returned from her journey, and become

jealous of the success of Good-intentions, and decided to go near the same tree. However, this time the animals do not tell her any secrets but devour her.

The morale of the story is very clear. When you have a good-heart all of nature and Divine Providence assists you. However with cunning and wickedness, the assistance of nature is not available. A faint reverberation of this theme can be seen in the tale of the Seven Dwarfs. The wicked queen wanted to have her step-daughter killed because she wanted to remain "the fairest in the land." However, the servant does not kill the child and in the forest the girl finds compassion and refuge with the seven dwarfs. Eventually, she even finds a charming prince to marry!

From rags to riches with golden eggs

Instant wealth appears as a ubiquitous human yearning. But how may one gain such wealth. One way is if one has access to a hen or a goose that lays golden eggs. Thus it was that a poor man complained incessantly to God Almighty about his poverty and was eventually graced with the hen that laid golden eggs. In the narrative of "The Treasure," the man confides this gift to a friend who happened to be a barber by trade. The barber substituted the hen. However, eventually the man managed to procure his hen.

This narrative is remarkably alike the tale of the "Goose who laid the Golden Eggs" in Western literature. In the Goose narrative however the possessor of the goose becomes greedy and looses it for he killed it in trying to discover the store of eggs. In the Moroccan fable, the man has the intelligence and contentment to await the golden egg each day. However his folly lies in trusting a friend. So are friends not to be trusted? This indeed becomes a serious question to ask if a society is to build together.

Conclusion

In this brief survey it becomes evident that many of the folkloric narratives from Morocco have association of thoughts and sentiments, motifs and ideas that relate to narratives from other cultures and societies from around the globe. However, the differences allude to the specific peculiarities of each regions socio-cultural norms and priorities.

Hany Abu-Assad and the Palestinian Road Movie

Nadia Yaqub
University of North Carolina
at Chapel Hill

There are a number of reasons for the centrality of the road in Palestinian literature and film. Most obviously, references to the road almost always have the potential of evoking 1948 and the consequent exodus of Palestinians from their homes and homeland. 1948 is the rupture that created the modern Palestinian condition, and one of the results of the centrality of that event to a Palestinian consciousness is that images from that conflict, and most specifically images of newly created refugees fleeing to safety, are ubiquitous in cultural texts. The continued existence of millions of Palestinian refugees suggests that metaphorically speaking the Palestinians are still "on the road," in the sense that they have neither returned to their original homes nor found or created new homes where they are. They are, in other words, caught in a liminal space, betwixt and between, and their position in that liminal space, "on the road," is constitutive of their identity as Palestinians.

Of course, not all Palestinians are refugees, but there is a sense in which politically speaking all Palestinians are, nonetheless, "on the road." I am referring, of course, to the as yet unrealized aspirations of Palestinians for an independent state of their own. In other words, the fact that Palestinian identity continues to be shaped by aspirations for statehood, rather than by the founding of a state, can be rendered metaphorically as a journey in progress.

Indeed, the centrality of the road to a post-1948 consciousness was recognized quite early by Palestinian writers. In Ghassan Kanafani's 1963 novella, *Men in the Sun* (*Rijal fi al-shams*), a seminal work of Palestinian fiction, for instance, four Palestinians meet on the road. Like all Palestinian refugees, the men are on the road because they wish to be home; they yearn variously for their formerly intact families, their olive trees, and lost virility, and they see their journey as a means of regaining or compensating for these trappings of a lost homeland. However, both literally and metaphorically they are headed in the wrong direction—toward Kuwait rather than toward Palestine; toward individual financial gain rather than collective political action. It is no wonder, then, that Kanafani's road is a dystopia from which his characters never escape.

While the trope of the road is richly relevant to the Palestinian context, the road *movie* as a genre may be especially well suited both structurally and thematically to address many of the themes that concern contemporary Palestinian filmmakers. Road movies are not only journeys, but journeys either into or out of society. As such, they invite explorations into the nature of society and the individual's relationship to the communal, to tradition and the past, and to class. In Rashid Masharawi's 2005 film *Waiting* (*Intizar*), for instance, a small crew travels through refugee camps in Jordan, Syria, and Palestine in search of actors for the newly constructed Palestinian National Theater in Gaza. While the story is linear and straightforward, the depiction of the Palestinian condition offered by the film is complex. On the one hand, the theater project is one of national unity. On the other, it needs to be undertaken because that unity is in question. The film's structure simultaneously sets up a distinction between the "privileged" Palestinians from Gaza (and Masharawi is no doubt unique in portraying Palestinians from Gaza as privileged!), and the refugees outside historical Palestine, while at the same time stressing the commonality of their experience, for the film ends with the crew trapped in Lebanon. The theater in Gaza has been destroyed, and their travel documents rendered invalid. The message is clear: all Palestinians are waiting, all are "on the road." In *Intizar*, then, the road trip is a journey into Palestinian society. By journeying into the camps, the Gazan crew discovers the Palestinian people and through that process, themselves. At the same time, they discover the incomplete nature (and perhaps impossibility) of their national project.

Paradoxically, while the road trip undertaken by the theater crew *into* Palestinian society illustrates the as yet unsuccessful nature of that national project, the film also alludes to the impossibility for Palestinians of journeying *away* from the Palestinian condition. The theater project's director has plans to emigrate to the United States. Instead he ends up as a refugee in Lebanon. In other words, for the Palestinian, there is no escape from the liminal condition of the road.

While the Palestinian journey in *Intizar* leads to a Palestinian identity rooted in exile, the most common journey in recent Palestinian films is that which leads nowhere. In Elia Suleiman's two feature films, *Chronicle of a Disappearance* and *Divine Intervention*, the main character, ES, travels in circles—from Nazareth to Jerusalem and back. A number of films, including *Divine Intervention* and two of Abu As`ad's feature length films as well as innumerable documentaries focus on the roadblock where Palestinian journeys are interrupted, altered, or stopped altogether.

In road movies, the nature of the environments through which protagonists travel can also communicate a great deal. As George Khleifi and Nurith Gertz have shown, Palestinian filmmakers no longer offer viewers the holistic rural Palestinian landscape that Michel Khleifi and Ali Nass_r presented in their films in the 1980's and early 90's. In recent films characters move through scenes of rubble and destruction. The camera often focuses on journey interruptions (roadblocks or car breakdowns), and scenes of claustrophobic and tiringly noisy immobility (traffic jams, transit stops for busses and

taxis, etc.). These images of a fractured, destroyed and impassable landscape simultaneously reflect and construct Palestinian conceptions of the current state of their nation.

One of the defining features of the road movie is the car. The car is much more than a means of traveling the road; it also creates a semi-private space in which relationships can be explored. Thus, road movies in general may serve as contexts for exploring the structure of relationships, gender, and the rifts and connections between elements of a society. In Annemarie Jacir's short film "Like 20 Impossibles," a Palestinian-American filmmaker and her crew (a West Bank and a Galilee Palestinian) attempt to circumvent a roadblock in order to reach Jerusalem in time for their scheduled shooting. In the process they encounter a surprise roadblock where their identities are pulled apart. The West Bank Palestinian has no papers. The Galilean, a Palestinian citizen of Israel, has no permission to travel in the West Bank. The Palestinian-American eventually leaves the others, promising to get help. The bitter message of *Intizar* is that there is no escape from the Palestinian condition; that of "Like 20 Impossibles" is that that condition has been irrevocably fractured.

The car not only allows small groups of people to travel through space, but also isolates them from their environment. As such it is a particularly useful device for diasporic filmmakers who are often outside observers of the events they depict. Indeed, many major Palestinian filmmakers reside outside of historic Palestine and outside the Arab World. In Elia Suleiman's *Divine Intervention*, for instance, the filmmaker himself spends long stretches of time watching the humiliating treatment of Palestinians at an Israeli checkpoint. Viewed through the car's windshield, both the Israeli soldiers and the Palestinians they harass are emotionally distant from both Suleiman the viewer and the films' audience. The subject of these shots becomes not the events themselves, but the experience of Suleiman himself watching but not experiencing those events.

While cars, as semi-private spaces moving on public roads may distance drivers and riders from the environments through which they travel, they serve as imperfect barriers between the two. *In Divine Intervention*, for instance, ES and his lover spend long stretches of time sitting in his ostentatiously new car watching Palestinian life unfold before them at a checkpoint. Although the car provides Suleiman with an ironic distance from the events he watches. He and his lover do not talk, and in the semi-public context of the car their physical interaction is limited to passionate handholding. These repeated scenes communicate many things, among them the degree to which the conflict has intruded on Palestinian personal lives and the permeability of the private space of the car. The impossibility of the road as a home (although this is all that the Palestinians have), is highlighted in this failure of the car to define a private Palestinian space in the hostile environment of Israeli roads

Whether a vehicle is public or private and who drives can also communicate a great deal about the relationships of characters in a road movie. This point is reflected most clearly in films that focus on Palestinian-Jewish Israeli relations and, as we shall see

shortly, on gender where the power inherent in the driver's seat can be exploited (or avoided) to powerful effect. In Tawfiq Abu Wa'il's short film *Diary of a Male Whore* (*Yawmiyat `Ahir*, 2001), for instance, a Jewish client sits in the driver's seat of his car while the Palestinian whore sits in the passenger seat, masturbating for his client while simultaneously recalling moments of private and political humiliation from his past. The power imbalance between the Palestinian and Israeli that is manifested in their sexual and economic relationship is enhanced by their relative position in the car.

That Palestinian and Israeli filmmakers are aware of the evocative nature of an automobile driver's seat can be seen in the treatment of the car in the documentary *Route* 181. In this three-hour documentary road journey through Israel-Palestine directed jointly by Palestinian Michel Khleifi and the Jewish-Israeli Eyal Sivan, we never see the car or driver. Thus, the power of the film as a truly collaborative work in which neither side is privileged is maintained.

The importance of driving in the road movie derives from the role that cars play in the construction and representation of automobility, that is, the creation of a modern autonomy through movement. As such, road movies raise the question of modernity and the position and possibilities of the individual in the modern world. What I would like to argue in this paper is that Abu As`ad uses the car and the road in his films to show us the impossibility of a Palestinian automobility in the current political context.

In his three feature-length films Abu As`ad is fixated on cars and movement through space. His first feature film, *Rana's Wedding* (2002) tells the story of a young woman's day-long travels through Jerusalem and Ramallah in an effort to find her lover, Khalil, a magistrate who can marry her to him, and to perform all the preparations necessary for her wedding before her father leaves for Egypt at the end of the day. In *Ford Transit*, a partially-staged documentary also completed in 2002, Abu As`ad follows a minibus driver as he circumvents roadblocks and other obstacles in order to deliver Palestinian passengers to their destinations in and around Jerusalem. Abu As`ad's latest film, *Paradise Now* (2005) narrates the journey taken by two young men from Nablus during the last day and a half before a planned suicide mission inside the green line. In all three the nature and function of the car, of landscapes, and of travel are highlighted, and in all three, these factors mirror, enhance, or artfully undermine other messages presented in these films. [In interest of time I will focus just on RW and PN].

At first glance, *Rana's Wedding* appears to be a story of the triumph of Palestinian ingenuity in the face of Israeli control. In their friend, Ramzi's old VW bug, Rana and Khalil successfully pass through various obstacles to bring about their wedding: roadblocks, a confrontation between stone-throwing youth and Israeli soldiers, a funeral, a house demolition, Israeli security cameras, etc. Because the magistrate who is to register their union is stuck at a roadblock, the wedding cannot take place at home, but is forced to move to the roadblock where, under the gaze of hapless Israeli soldiers the marriage is registered and the wedding rituals performed. Ramzi's car is old, signifying the limited nature of the tools with which Palestinians are forced to navigate

the modern world. Its cassette player is defective, for instance, and at one point Rana and Khalil are forced to push the car up a hill in order to keep it running, but it invariably gets the couple where they need to go. This limitation only adds to the triumphant nature of Rana and Khalil's success, for it is through their resourcefulness and resolve that they bring about the performance of their Palestinian-hood, symbolically represented in the wedding itself, at the public site most associated with Israeli control: the roadblock.

A closer examination of *Rana's Wedding*, however, reveals a darker subtext. Palestinian fragmentation is alluded to in the film (Khalil is in danger of losing his right to reside in Jerusalem because he has lived for three years in Ramallah, an overt reference to the continued spatial and political partitioning of Palestinian territories) and represented in the landscapes through which the characters travel: Jerusalem is portrayed as a stunningly beautiful and lively city. The camera caresses the old stone architecture and clean, orderly alleys of the old city. The area around Damascus Gate is lovingly depicted as a hub of Palestinian diversity and vibrancy. The West Bank, on the other hand, is another world. Rana, Khalil, and Ramzi pass destroyed neighborhoods, desert areas, and piles of junked cars. These scenes contrast not only with those of Jerusalem within the film, but also with the strikingly beautiful landscapes constructed by Michel Khleifi in his *Wedding in Galilee* (Given the thematic similarities between the two films, a comparison is inevitable). The proliferation of roadblocks is particularly significant, not only because the film's ending takes place at one, with all its political implications (How is one interpret a finale at a roadblock in an age in which current political negotiations are framed by the "Roadmap to peace?), but also because they push the protagonists' VW off the paved and serviced roads and onto dirt tracks that pass through particularly inhospitable landscapes. This feature of the film points to a significant weakness in the theory of automobility (that is, the autonomy through mobility that is the promise of travel by car), namely, the utter dependence of the car driver on the state services and control that make up a country's road system. In other words, car travel is not truly independent, but instead dependent on both the services provided by the State and on a willingness on the part of the car driver to discipline him or herself to follow the rules of the road. Driving, then, is not always and only an act of independence, but an act of citizenship. Forcing Palestinians off the road becomes a metaphor for forcing them out of structured, civilized society; it is a metaphor for the disenfranchisement of occupation and exile.

What is perhaps most noticeable about the limitations on automobility in *Rana's Wedding*, however, is the use of the VW bug as a container for Rana. In this and other Palestinian movies, the car acts as a mobile Palestinian private (albeit imperfect) space that moves along Israeli public roads. Within the car and to a limited degree, Palestinian-ness can be performed at a remove from the violence of Israeli-controlled roads. For Khalil and Ramzi, this is certainly the case. Ramzi, the car's owner is the driver, and Khalil sits in the passenger seat. They choose where to go and what music to listen to, and share information about where to go and how best to drive. At the

various stops on their journey, Ramzi and Khalil leave the car to take care of business or find out what is going on. Rana is relegated to the back seat, a position at the bottom of the scale in the hierarchy of power inherent in car seats. Moreover, she is always left in the car when her male companions leave to run errands. Most strikingly, she is left in the car as Khalil, the magistrate, and her father discuss the terms of her marriage. It is in the VW that Rana has her mental breakdown after encountering a martyr's funeral. The car, then, while transporting Palestinian-hood through public roads also transports the problematics of gender relations inherent in Palestinian society. As such, it has a role to play in the disciplining of Rana, a young woman who at the beginning of the film defies her father and proposes marriage to her lover, but who at the end sits silently as five men (her father, her fiancé, the magistrate, and two witnesses) decide and record the terms of her marriage.

Despite the emphasis on the disciplining of the feminine inherent in *Rana's Wedding*, the film does suggest a somewhat limited automobility for Palestinian men. In Abu As`ad's later film, *Paradise Now*, even this is called into question. The social and economic fabric of Palestinian society is in trouble in "Paradise Now." The clearest indication of this is in the prevalence of broken cars in the film. We first meet Sa`id and Khalid at the garage where they work when a customer complains of a crooked bumper, and it is through her constant car trouble that Suha first meets Sa`id. Taxis are decrepit; the window in Suha's cannot close, and the door in Sa`id's is jammed. The prevalence of malfunctioning vehicles in "Paradise Now" is particularly meaningful given the importance of cars and other vehicles in Abu-Assad's films generally. I have already discussed the role of the car in "Rana's Wedding." Significantly, that car, though old, is never stymied by the rubble and roadblocks it is forced to navigate. In his second 2002 film "Ford Transit," Abu-Assad uses a vehicle (in this case a Ford minivan, a common means of public transportation in and around Jerusalem) to shuttle various Palestinians and Israelis to and from anonymous destinations, skillfully navigating checkpoints, dirt roads and other obstacles to mobility. As in "Rana's Wedding," this vehicle gives Palestinians some control over the contested public spaces that connect, divide, and surround their homes. Viewed in the context of Abu-As`ad's other works, the plethora of malfunctioning vehicles in "Paradise Now" suggests the ineffectiveness of the Palestinian presence in these places. They are on public roads, but with a precariousness that contrast sharply with the spunk and defiance with which Palestinian vehicles inhabit these spaces in his earlier films. Moreover, Sa`id's final journey—to his own suicide/mass murder on an Israeli bus—suggests that the nihilism and ineffectuality of the current Palestinian presence in these spaces generally. That Abu As`ad is aware of the limits of automobility is evident in a brief conversation between two minor characters. In Sweden, one man remarks, drivers obey traffic signals and pedestrians watch where they are going, and yet the country has the highest suicide rate in the world. Swedes, in other words, are disciplined, but their discipline does not make them happy. Given that this film is about a man who also commits suicide, it is not this often-forgotten underlying condition for automobility that is missing from Palestinian lives.

Sa`id walks, runs, rides, but never drives. It is ironic that although he works as an auto mechanic, ensuring the mobility of others, he himself spends most of the movie on foot, yet largely disengaged from the society through which he passes. Thus a distinction is drawn between Sa`id's solitude (the result of a politically induced social breakdown) and autonomy which is beyond his reach. Even in his final act, as he alone and of his own will carries out his suicide mission, he is driven, not driving, firstly by the Israeli collaborator, and secondly by the driver of the bus that he ultimately blows up. Significantly, it is after his limited stint as a driver while searching for Sa`id that Khalid changes his mind about carrying out the suicide attack. Automobility, then, is used as a signifier for the personal autonomy that is a psychological necessity for modern individual.

One can trace a downward progression in Abu Assad's three films. In *Rana's Wedding* Palestinian men enjoy a limited automobility which is not fully shared by Palestinian women. *Ford Transit*, which ends with its minivan driver, Raja'i walking down a dirt road, away from his broken-down vehicle and from the camera, suggests that Palestinian ingenuity it not enough to overcome the absurdities of their political condition. Metaphorically Raja'i walks towards the politics *of Paradise Now*. Like Sa`id he is on foot, and like him he has given up. It is hard to imagine a bleaker vision of the Palestinian condition, which may be why Abu-Assad is setting his next feature film in Los Angeles.

1 For a more detailed discussion of the Road movie as genre, see Cohan and Hark 1997, Laderman 2002, and Urry 2006.

Le Rôle des Femmes Marocaines dans la Préservation de la Culture Amazighe

Fatima Sadiqi
Université Sidi Mohamed
Ben Abdellah, Fès

Introduction

La culture Amazighe, substrat incontournable de la culture marocaine, englobe toute une vision de voir et d'exprimer le monde depuis l'ère néolithique jusqu'à nos jours. C'est une culture qui dépasse la langue, qui s'inscrit dans l'art, et qui englobe l'être marocain tout entier. Au centre de cette culture réside la femme marocaine.

Les femmes marocaines, parlant ou non l'Amazighe, sont les porteuses par excellence du patrimoine culturel Amazighe, vieux de plus de 5 000 ans. Elles sont les principales détentrices d'un héritage qu'elles ont su préserver et qu'elles continuent de transmettre de génération en génération. Dans l'absence de l'écriture et la présence de l'analphabétisme massif, ce savoir millénaire surgit de l'observation de la nature, de ses cycles et de ses manifestations que les femmes expriment dans toutes leurs pratiques quotidiennes, qu'elles soient linguistique, d'ordre spirituel, artisanal, esthétique ou domestique. Ce qui a créé la cohésion et la permanence de la famille, de la tribu et de la nation, malgré la pesanteur du patriarcat, les aléas de la vie et les bouleversements historiques. Citadines ou rurales, les femmes ont su maintenir intact et continu ce fil conducteur qui relie les générations nouvelles avec les anciennes, établit le dialogue entre les monde visible et invisible, car les femmes, bien que curieuses de changement, ne mettent jamais en péril l'héritage culturel et la masse d'expériences accumulées depuis les origines.

Le rôle des femmes marocaines dans la préservation de la culture Amazighe se manifeste dans 4 volets principaux : (i) la préservation de la langue, (ii) la préservation de l'oralité, (iii) la préservation de l'art et des bijoux, et (iv) enfin la préservation du savoir féminin allant des pratiques divinatoires et thérapeutiques jusqu'à la production de l'écriture.

La langue

La femme marocaine est historiquement et politiquement liée à la langue Amazighe (Sadiqi 2003, Ennaji 2005). Le sort de l'une dépend directement du sort de l'autre. Dans l'histoire moderne du Maroc, les femmes et la langue Amazighe ont été marginalisées pour des raisons politiques pendant le Protectorat et durant les années qui ont suivi l'indépendance. Toutes les deux ont été écartées de la sphère publique pour des raisons qui sont maintenant connues. Et ce n'est pas un hasard qu'à présent avec l'ouverture et la démocratisation du Maroc, les deux se trouvent propulsées au devant de la scène politique. La reconnaissance officielle de l'Amazighe et le nouveau Code de la Famille sont loin d'être des hasards politiques.

Sur un plan beaucoup plus profond, l'Amazighe, étant une langue maternelle, est très liée à l'inconscient des femmes.

La littérature orale

La femme marocaine est aussi celle qui a su préservé tout un patrimoine de littérature orale. Une littérature souvent anonyme parce qu'appartenant au groupe et pas à l'individu comme a dit Chafik (1989).

La littérature orale couvre la musique, les chants, les danses, mais aussi les contes, les proverbes et les devinettes. C'est dans cette littérature que l'on peut réellement découvrir le mode de vie ancestral des hommes et des femmes. L'oralité est une spécificité de la culture marocaine. Les chants Amazighes, par exemple, empruntent les deux principales voies classiques du chant monodique et de la polyphonie et nous permettent d'apprécier une musique qui, même si elle a beaucoup évolué depuis les origines, conserve une authentique vigueur. Après avoir survécu à une longue période de désintérêt, elle a été redécouverte depuis les années 90. Aujourd'hui, les jeunes réinvestissent ce patrimoine. L'expression de l'âme Amazighe passe incontestablement par les chants et la musique, qui sont les deux composantes d'une littérature orale qui se transmet de génération en génération depuis des siècles dans les montagnes marocaines.

A travers la littérature orale, les femmes ont toujours inspiré le plus grand respect de la part de leurs collectivités. L'histoire nous apprend que les femmes Amazighes participaient aux décisions touchant la famille, les droits du patrimoine, et l'éducation. Le travail des hommes et des femmes était nettement distinct, mais toujours reconnu d'égale valeur. Dans l'histoire ancienne, les femmes Amazighes ont occupé une place importante et ont été quelquefois à la tête de royaumes.

Les Arts

Les femmes sont aussi naturellement associées à la production artistique en particulier dans le secteur traditionnel. Comment ne pas établir de lien entre femmes et artisanat ? La poterie, le tissage, la décoration des murs, des jarres à grains, la broderie, etc., est principalement le fait des femmes.

Les Bijoux

Les bijoux Amazighes remontent dans les temps les plus reculés aux premières manifestations de l'art Nord-Africain. Comme la femme égyptienne, la femme Carthaginoise, la femme Amazighe éprouva tout d'abord le besoin de fixer solidement sa coiffure sur la tête, son vêtement sur l'épaule et son *haik* volant sur le corps. Cela amena chez elle l'utilisation de l'aiguille de métal et l'on peut dire que l'aiguille de métal fut le premier bijou de la femme Amazighe.

L'art des bijoux est né du sentiment de la parure. Les aiguilles se transformèrent vite en jolies agrafes, bracelets et broches de différentes formes. Ce qui frappe d'abord quand on voit une femme de la campagne marocaine, c'est la simplicité et la pauvreté du vêtement, comparée à la richesse du bijou : les agrafes triangulaires de largeur de la largeur d'une main sur la poitrine, de fortes chaînes, plusieurs colliers multicolores, où l'argent, le corail, l'émail bleu, jaune et vert, et l'ambre s'harmonisent majestueusement. La ville marocaine a transformé le bijou Amazigh en remplaçant l'argent par l'or et le corail par les diamants.

La toilette de la femme Amazighe c'est beaucoup plus ses bijoux que son costume. Les femmes ont su garder le bijou Amazighe, le souvenir de civilisations passées, et l'empreinte des temps que l'imagination se plaît à rappeler.

Le Savoir Féminin

Le savoir féminin se manifeste d'abord dans les pratiques divinatoires et thérapeutiques et puis dans la production intellectuelle.

Pratiques Divinatoires et Thérapeutiques

Les femmes Amazighes, de par leur fonction de mères et d'éducatrices, ont aussi détenu les secrets des pratiques divinatoires et thérapeutiques depuis la nuit des temps. Ces pratiques sont issues de nombreuses traditions ancestrales qui ont commencé avec le Néolithique Capsien et qui se sont vues enrichir siècles après siècles par des apports mésopotamiens, égyptiens, grecs, romains, juifs, arabes… Il est important de souligner que ces pratiques révèlent autant de dextérité intellectuelle que le savoir des livres. Linda Alcoff (1996), philosophe contemporain de renommée, a bien démontré que le savoir pratique des femmes est aussi 'élevé' que le savoir dit 'lettré'.

Le Savoir des Femmes : une Différence Résurgente

En plus du travail matériel physique, le savoir féminin concerne aussi la production intellectuelle. Sur ce plan, nous assistons au Maroc à ce qu'on appelle l'autre histoire, l'histoire non-officielle, écrite par les femmes. Je fais partie d'un groupe de chercheurs Nord-Africains dont la mission est de creuser dans l'histoire pour faire ressortir les voix des femmes et les placer dans l'échiquier historique de façon à faire ressortir leur contribution à la construction de l'Afrique du Nord. L'Anthologie s'appelle « Les Femmes Ecrivent l'Afrique » et elle sortira en 2008.

La variété, la profondeur et la richesse des textes (oraux et écrits) que nous avons réunis, des voix qui parlent sans intermédiaire est bouleversante. Les voies qu'empruntent les auteurs gardent la trace de ce savoir féminin. Ils font preuve d'une extraordinaire maîtrise aussi bien des événements du corps et des rites biographiques que des modalités de penser propres aux femmes.

Il nous reste à mettre en relief les thématiques portées par des écritures de femmes marocaines. Thématiques en relation directe avec le réel marocain. Le propos est de porter l'attention sur ces écrits en tant que documents forts témoignant de leur temps, de la société qui les a impulsés. Société où se joue, violemment, passionnément, des enjeux essentiels.

Conclusion

La culture Amazighe a bel et bien survécu jusqu'à nos jours bien que la langue Amazighe n'a jamais été la langue officielle d'un état central, n'a pas été soutenu par un livre sacré, et a du faire face à des langues beaucoup plus puissantes politiquement comme le Phénicien, le Punique, le Latin et l'Arabe. Cette survie, nous la devons, aujourd'hui que l'Amazighe est reconnu officiellement, beaucoup plus aux femmes qu'aux hommes. Et pour terminer, je voudrais rendre un hommage particulier à nos mères et à nos aïeules qui ont si bien su préserver l'Amazighe, le pilier de notre spécificité et la force de notre diversité culturelle qui est devenue un constat incontournable.

Le Français dans le Raï, une Réalité Linguistique par Rapport à un Phénomène Social

Belkacem Boumedini
Nebia Dadoua Hadria
C.R.A.S.C. Oran

Résumé :

Le raï en Algérie a dépassé les frontières régionales pour s'aventurier dans un espace cosmopolite ; français, américain, asiatique mais aussi arabe (*machrik*). Il a aussi su comment passer d'un simple genre musical à un phénomène de société, étudié sous plusieurs aspects. Compte tenu de sa pratique urbaine, le raï utilise une langue où le mélange linguistique est de plus en plus apparent. Ce texte tentera de répondre à la question : Pourquoi la langue française dans la chanson raï ?

Abstract :

The raï music in Algeria exceeded the regional borders for adventure in cosmopolitan space, French, American, Asian, but so Arab (machrik). It also managed to pass from a simple musical genre to a phenomenon of society studied under several aspects. Taking into account its urban practice, raï music uses a language where the linguistic mixture is more and more prominent; this contribution will try to explain the presence of the French language in the raï songs.

Introduction

Le style raï est né dans la région oranaise au début du vingtième siècle. Le mot raï, prononcé en arabe algérien (ray), signifie, avis, façon de voir. Les chanteurs utilisaient le raï pour exprimer leurs points de vue sur la politique coloniale française, mais aussi contre tous les interdits de la société algérienne (déception amoureuse, infidélité, sexe, alcool ...). Sans oublier les sujets liturgiques (amour du prophète et des saints…).

Le raï va évoluer au fil des années en formant divers styles qui correspondent à des époques et des régions différentes. Le raï emploie une langue simple, celle des émotions, des sentiments et du rêve. C'est l'arabe algérien, langue comprise par toutes les catégories d'âge et de sexe. Un arabe mélangé dans beaucoup de chansons avec le français.

De (ux) raï en raï

Aujourd'hui le raï se présente sous ses deux formes, traditionnel et moderne (occidentalisé dans sa forme et même son contenu). Le raï traditionnel existe toujours sous sa forme brute, il utilise des instruments traditionnels de la musique arabe, *la flute*, la darbouka et le *bendir*. Les chanteurs de raï trouvent plus de liberté par rapport aux autres styles de musique classiques. Dans la forme, l'utilisation de l'arabe algérien (oranais) est une grande nouveauté*.

Les chanteurs de raï vivant sous l'occupation coloniale étaient obligés d'inventer un langage codé leur permettant d'aborder des sujets interdits, comme la résistance à la présence française en Algérie, mais aussi des sujets considérés dans leurs totalités comme tabous vis-à-vis de la société algérienne conservatrice . Les lieux où l'on pouvait écouter du raï à cette époque étaient souvent les bars, les cabarets, les cafés mais aussi dans les fêtes mariages.

Certains chanteurs étaient de véritables repoussés par la bonne société. Mais n'empêche qu'on leur attribuait le titre de cheikh ou *cheikha* (maître, maîtresse, au sens de celui qui maîtrise son art).

La guerre d'indépendance algérienne marque une période de creux pour l'activité culturelle, certains artistes ayant rejoint le maquis. Les autres devaient produire sous le contrôle du F.L.N. en limitant leurs activités artistiques à faire connaître la cause algérienne à travers le monde.

Après l'indépendance en 1962, le raï commence à se développer dans la région oranaise en intégrant de nouveaux instruments occidentaux (violon – accordéon- guitare électrique). Sans être encouragé officiellement par le régime politique de l'époque, la culture raïe est supprimée de la scène artistique officielle.

> *A la RTA, il y a des millions de lettres qui réclament du raï. Des gens qui veulent contacter les chanteurs. Les gens de la télé n'y répondent jamais. Moi toute l'Algérie me connaissait dès l'âge de vingt ans, il a fallu attendre 1985 pour que la télé daigne me diffuser une petite fois, à vingt-cinq ans,*

disait Cheb Khaled, l'année où il s'installait en France, en 1988 *.

* - Les chansons oranaises de l'époque étaient des textes de poètes populaires comme El KHALDI qui quitte Mascara pour venir s'installer à Oran

A la fin des années 1970 et au début des années 1980, une nouvelle génération voit le jour avec des instruments modernes (synthétiseurs, batterie, guitare électrique) et révolutionne le raï. Les producteurs, distributeurs de disques pour les présenter au public leur proposent le surnom de cheb ou cheba (jeune en arabe).

La reconnaissance officielle par l'état Algérien survient en 1986 avec le premier festival du raï au théâtre de la verdure à Oran, qui rassembla la plupart des jeunes chanteurs de l'époque. Comme le signale le chanteur Khaled le raï n'avait jamais eu droit de cité à la radio ou à la télévision : « *le raï music a longtemps été considérée comme une musique vulgaire, on ne pouvait décemment l'écouter en famille, comme le chant andalou ou saharien. La pudeur (hashma) lui interdisait l'accès des foyers.* »[**]

La fin des années 1980 marque le début de l'internationalisation du raï, lorsque des chanteurs comme Sahraoui, Khaled et Mami s'installent en France pour produire, d'autres encore se déplacent pour des spectacles, même si bien avant eux Rimiti avait conquis ce terrain auprès de la première génération d'immigrés (les ouvriers).

Le succès qu'a connu le raï en France, ouvre la voie à une nouvelle génération d'artistes issus de l'immigration. Cette musique est coupée de son espace originel (région oranaise), puisqu'on voit apparaître des chanteurs à l'est, au centre et même en Kabylie. Le raï aujourd'hui continue à expérimenter de nouvelles associations avec d'autres styles, d'autres musiques : rap, français, américain, indou, charki passant ainsi à la mondialisation[*].

La chanson raïe en Algérie a souffert de manque de volonté de la part des responsables des médias locaux pour une prise en charge raisonnable afin de lui créer un caractère patrimonial qui lui permet de se positionner au côté des autres genres musicaux. « *S'il est un domaine qui semble ne souffrir d'aucune réserve quant à son statut patrimonial en Algérie, c'est celui des musiques et des chants. Ce sentiment conscient ou implicite est partagé aussi bien pour ceux qui les pratiquent que ceux qui les écoutent.*[**]»

Aujourd'hui le raï n'est pas seulement un genre musical mais il est devenu un phénomène social sur lequel les champs d'études se sont développés pour toucher les domaines : sociologique, historique et sociolinguistique ; de nombreuses études universitaires se sont intéressées à la langue du raï et surtout au code switching et à l'emprunt au français[***].

---

* - MILIANI H, et DAOUDI, B, 1996, l'aventure du raï musique et société, Edition du seuil, France, p : 5

** - TENGOUR .Habib, 1995, Evocation de la Rai music, la Neue Zürcher Zeitung (revue allemande), p.1

* - On peut citer comme exemple : Mami avec Sting, Zehouania avec 113, khaled avec la jeune fille indou, Khaled et Amrou Diab l'égyptien, Mami et Kadem Essahir l'irakien.

** - MILIANI. Hadj, 2005, Sociétaire de l'émotion, étude sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui, Dar el Gharb, Oran, p. 19.

*** - C'est le thème de ma thèse de doctorat en cours de réalisation.

En attendant d'autres méthodes d'analyse dans le futur, la production raï reste toujours d'actualité et chaque fois un album voit le jour.

Le recours au français dans les textes du raï

La réalité linguistique algérienne permet d'opérer la coexistence de plusieurs langues qui sont l'arabe classique, l'arabe algérien, le tamazight, et le français. Aujourd'hui, l'usage du français est toujours omniprésent même si les réformes sur son statut et autour de la place qu'elle occupe dans la société algérienne n'ont jamais cessé.

Il est vrai que le paysage linguistique algérien continue à subir des changements importants. Cette réalité suscite de la part des chercheurs des interrogations sur le phénomène du bilinguisme qui facilite à un locuteur de mixer deux langues en contact, objet privilégié de la sociolinguistique.

Cela suscite un questionnement pour comprendre les raisons qui poussent un peuple libre à accepter, après des années de résistance et de refus d'emprunter à la langue du peuple qui le colonisait un lexique pour enrichir sa langue parlée.

Ce métissage linguistique qui date de la période coloniale est devenu une réalité sociale... Le français que parlent les algériens aujourd'hui en France (la communauté beur) ou dans le bled (en Algérie) ne ressemble guère au français enseigné par les autorités coloniales aux musulmans de «l'Algérie française ».

Le plan colonial consistait à remplacer l'arabe, langue des indigènes, par la langue du peuple « civilisé », afin de former des « citoyens » capables de lire et d'écrire pour pouvoir par la suite exercer des métiers dont avaient besoin les colons, ou occuper des postes administratifs subalternes.

Certes l'arabe classique a officiellement repris sa place après l'indépendance, mais la réalité linguistique révèle une situation très compliquée dans le quotidien des algériens : les conversations dans les cafés, les bus, à la télévision, les meetings des leaders politiques, mais surtout les chansons des jeunes, sont des exemples qui illustrent clairement le recours à l'emprunt au français pour produire un discours algérien.

> *L'évolution de l'usage ou plus précisément des usages de la langue française en Algérie va connaître les développements soumis aux exigences contradictoires du processus de maturation du tissu plurilinguistique encore en cours dans la société algérienne. A côté de l'arabe algérien et de la langue tamazight, toutes variantes confondues, parlée par près de la moitié de la population (kabyle, chaoui, m'zabi, targui,), la langue française va se développer de façon parallèle à la langue arabe officielle, puisque les deux avaient droit de cité dans les institutions scolaires et administratives. Avec cependant un avantage prononcé pour le français qui conservait son statut de langue de communication sociale et de canaux étendus comme les chaînes satellitaires et Internet*.*

* -SEBAA, Rabah, La langue et la culture française dans le plurilinguisme algérien(document en ligne)

Ces locuteurs francophones qui ne sont pas homogènes co-existent et communiquent sans difficulté avec des locuteurs arabophones car chez les deux locuteurs il y a un point commun, c'est la connaissance de l'arabe dialectal qui a précédé la présence du français en Algérie, les francophones eux- même se présentent en trois catégories:

> *Nous avons, premièrement les « francophones réels », c'est-à-dire, les personnes qui parlent réellement le français dans la vie de tous les jours ; deuxièmement, les « francophones occasionnels », et là, il s'agit des individus qui utilisent le français dans des situations bien spécifiques (formelles ou informelles) et dans ce cas nous relevons le fait qu'il y a un usage alternatif des langues qui sont le français et l'arabe, usage qui s'explique par certaines visées pragmatiques telles que ordonner, insulter, ironiser, tourner en dérision. Enfin, ce que nous nommons des « francophones passifs », et il est clair que cette catégorie concerne les locuteurs qui comprennent cette langue mais qui ne la parlent pas*[**].

Cette contribution vise, à partir d'un corpus choisi dans le répertoire de la chanson raï, à répondre à quelques questions :

- L'emprunt au français répond-t-il à une réelle insuffisance de la langue arabe, ou plutôt à la demande d'un public qui semble être « francophone » ?
- En utilisant le français dans la chanson, les normes morphosyntaxiques et phonétiques de cette langue sont-elles respectées ou subissent-elles des transformations qui la rendent « algérianisée » ?

S'intéresser à la langue des jeunes à travers la chanson, c'est d'une part observer l'apport des jeunes à la créativité langagière. D'une autre part, voir comment les échanges culturels (entre algériens et français) continuent à exister même après 45 années d'indépendance.

Nous avons choisi le style raï car il est le plus représentatif de l'algérie multiple, où chaque région possède son genre musical, mais où le raï est écouté à travers le pays, c'est la réception chez un public large qui a dépassé la frontière. Ce genre « *constitue l'une des rares expressions dynamiques au milieu de la paralysie sociale et culturelle quasi générale … Clips, émissions de variétés, passage dans la quasi totalité des émissions des chaînes de la radio nationale*. »[***]

Les chanteurs du raï qui, outre le public algérien, ont travaillé au sein de la communauté maghrébine en France, ont été amenés à embellir leurs chansons par des variations linguistiques afin de pouvoir mener à bon train leurs formulations thématiques. Ce qui n'est pas le cas pour la chanson *hawsi* , *bedoui* ou le *malouf* où le récepteur préfère des poèmes puisés dans les répertoires classiques de la poésie arabe.

**-RAHAL, Safia, La francophonie en Algérie :Mythe ou réalité ? (document en ligne)

*** -MILIANI H, et DAOUDI, B, 1996, l'aventure du raï musique et société, Edition du seuil, France, p : 6

La chanson peut seule constituer un corpus linguistique sur lequel nous pouvons repérer les différents parlers, et mettre en relief les particularités citadines et bédouines. Elle offre aussi une occasion de signaler les domaines d'apparition des emprunts. Dans certains cas la nécessité de la rime oblige le parolier à utiliser le français à coté de l'arabe.

Exemple : Elbaida mon amour/Naddiha bla shour.

La blanche mon amour Je l'aurai sans passer par les sorciers (charlatans)

Pour d'autres paroliers, lorsque le thème de la chanson est la femme, il approprie un discours caractérisé par le cachet féminin où le français domine:

Exemple : Kounti amour au premier jour / kbal ma trouhi wa tkhalini
Tu étais mon amour (au premier jour)
Avant que tu partes en me laissant seul.

Le recours au français répond aussi à l'exigence de la thématique de la chanson ; l'amour et les plaisirs du corps sont deux thèmes dominants, pour lesquels l'usage du français donne au chanteur une certaine liberté pour s'exprimer, contrairement à l'arabe classique « langue sacrée » où la profanation n'est pas autorisée.

Exemple : Nchrilak villa ya khti fiha la terrasse / bach y'dor l'kas.
Je t'achèterai une villa ma bien aimée, avec une terrasse.
Pour faire tourner le verre (de vin).

Les langues parlées en Algérie restent beaucoup plus ouvertes aux apports des langues étrangères pratiquées dans la région, notamment le français, et connaissent une évolution relativement rapide. Pour Jacqueline Biliez, «*l'étude des communautés et des individus plurilingues constitue l'une des plus grandes contributions à la sociolinguistique actuelle*»*. Cette situation entraîne une diversité de productions langagières propres à des espaces géographiquement déterminés (les régions, les villes, les campagnes, les quartiers, etc.) et dans lesquelles les emprunts au français restent dominants.

Le raï comme genre musical a suscité beaucoup de polémique avant de s'imposer comme expression artistique d'une jeunesse contestataire.

Il restait l'espace familial et amical des fêtes de mariages pour suivre communément des chansons parlant beaucoup d'amour mais sur le mode de la souffrance inguérissable, du chagrin qui tient éveillé, de la passion sans retour, de la séparation, des ennemis qui guettent, de l'étreinte illégitime, d'amants éperdus au bar. Bref, les petits faits du quartier populaire mêlant sexe, sentiment et famille déchirée que les patios surpeuplés d'autant d'âmes

* - Billiez, Jacqueline, 1992, Cours de sociologie du langage

> *et de drames ne peuvent longtemps cacher. Comme les commentaires et les potins qui font la chronique de la cité, le raï parle aussi et surtout ouvertement d'alcool, moyen de cautériser les cicatrices du cœur ou aviver les plaisirs de la chair*[*].

La présence notable du français dans la chanson raï se manifeste principalement par les modifications qu'il subit aux niveaux lexical, syntaxique et phonologique pour permettre aux récepteurs d'écouter une langue qui ne lui est pas étrangère; un français algérianisé.

L'emprunt qui est un «*élément d'une langue intégrée au système linguistique d'une autre langue*» est dû soit au contact géographique entre les pays voisins (pays européens), soit à la colonisation (le cas de l'Algérie), ou encore dans une période marquée par la supériorité scientifique d'une civilisation à une autre (civilisation arabo-musulmane vs. civilisation occidentale). L'emprunt ne constitue pas le seul impact de la langue française sur la langue arabe et n'est pas nouveau dans la chanson algérienne, les chansons de Ahmed Saber dans les années soixante dix en sont un exemple, sans oublier les chanteurs juifs qui produisaient pour un public français et algérien pendant la période coloniale comme Maurice Mediouni, Lili Boniche, Rinette L'Oranaise et bien d'autres.

Nous tentons dans ce texte uniquement de toucher par le doigt ce phénomène de mélange codique dans la chanson, mais pour arriver à cerner un tel sujet, il est nécessaire de rassembler plusieurs méthodes d'analyse.

La description de l'état d'une langue vivante où se rencontrent plusieurs formes lexicales (appartenant à une langue source) parfois modifiées (prononciation ou l'adaptation à un système morphosyntaxique de la langue seconde), n'est possible que par l'étude synchronique ; cette méthode va permettre de constater les étapes de transformation de l'emprunt qui passe d'un rythme lent à un rythme rapide et dynamique car « *l'observation des résultats résultant d'un certain changement de la langue et non des changements en eux-mêmes*[**] »

La méthode diachronique se chargera d'observer les modifications qu'ont subit les termes empruntés pour pouvoir comparer la forme du terme dans sa langue d'origine (français) avec sa forme dans la langue cible (arabe dialectale). La méthode comparative va servir à rendre possible la comparaison entre les structures phoniques et morpho-syntaxiques des deux langues en question. Les méthodes, diachronique, synchronique et comparative ne pourront seules expliquer le phénomène de l'emprunt, le travail serait incomplet si elles ne feront pas appel au secours de la sociologie et de l'histoire qui vont faciliter la compréhension des échanges linguistiques entre les deux sociétés en question.

---

* - MILIANI H, et DAOUDI, B, 1996, l'aventure du raï musique et société, Edition du seuil, France, p : 6.

** - MEILLET, A, 1966, La méthode comparative en linguistique historique, H. Champion, Paris, chap.1, p.11.

L'Algérie se caractérise,… par une situation de quadrilinguité sociale : arabe conventionnel / français / arabe algérien / tamazight. Les frontières entre ces différentes langues ne sont ni géographiquement ni linguistiquement établies. Le continuum dans lequel la langue française prend et reprend constamment place, au même titre que l'arabe algérien, les différentes variantes de tamazight et l'arabe conventionnel redéfinit, de façon évolutive les fonctions sociales de chaque idiome. Les rôles et les fonctions de chaque langue, dominante ou minoritaire, dans ce continuum s'inscrivent dans un procès dialectique qui échappe à toute tentative de réduction. L'opposition duale par exemple, entre l'arabe, langue d'identité et le français, langue de modernité, est d'un degré de généralité tel, qu'elle n'éclaire en rien la nature complexe des rapports inter linguistiques et encore moins le sens et la prégnance symbolique de chacune des deux langues dans les processus de construction(s) de l'identité comme de la modernité. »*

Le locuteur apparaît de manière éclatante dans le langage des jeunes qui représentent la majorité de la population en Algérie. La pratique, dictée par des besoins immédiats de communication, produit une situation de convivialité et de tolérance entre les langues en présence : Dans les rues des grandes villes, l'algérien utilise tantôt l'arabe algérien, tantôt le français, tantôt un mélange de deux ou trois idiomes.

Conclusion

Le français en Algérie a fait l'objet de nombreuses études fort intéressantes, aussi bien en France qu'en Algérie ; cette étude va s'ajouter à tous les travaux antérieurs et apportera probablement un élément nouveau, puisqu'elle a tenté d'expliquer comment est maniée la langue française, non pas par les élèves à l'école, domaine privilégié des didacticiens, mais dans un espace plus populaire, la chanson.

Le français chanté par les jeunes dans le raï fait partie de la langue parlée dans le quotidien des algériens, et comme le raï utilise cette langue, le recours au français est devenu indispensable.

* - SEBAA, Rabah, La langue et la culture française dans le plurilinguisme algérien,

Références bibliographiques

Abrous, D., « Les joutes poétiques du henni : compétition d'honneur et rapt symbolique », in E.D.B N° 9, 1992, pp. 147-164.

Ait Ferroukh, F., *Ethnopoétique berbère, le cas de la poésie orale kabyle*, Thèse pour le doctorat, Soutenue à la Sorbonne, sous la direction du P. M. Arkoun, Paris, 1994.

Alcoff, Linda. 1996. *Real Knowing: New Versions of the Coherence Theory of Knowledge*. Cornell:Cornell University Press.

'Ali Farka Touré and Taj Mahal. *The Source*. USA: Hannibal Records, 1993.

'Ali Farka Touré and Ry Cooder. *Talking Timbuktu*. USA: Hannibal Records, 1994.

Applegate, J.R. *Outline of the Structure of Shilha*. American Council of Learned Societies. 1958.

Baaba Maal. *Lam Toro*. *USA*: Mango Records, 1993.

Baaba Maal. *Firin' in Fouta*. USA: Mango Records, 1994.

Baaba Maal. *Nomad Soul*. USA: Palm Pictures, 1998.

Baaba Maal. *Mi Yeewnii Missing You*. USA: Palm Pictures, 2001.

Basset, A. *Articles de Dialectologie Berbère*. Paris:Klinsksieck. 1959.

Basset, H. *Essai sur la littérature des Berbères*, Carbonel, Alger, 1920.

Belaidi, N. *L'Émigration kabyle en France : une chance pour la culture berbère*, EUD, Dijon, 2003.

Billiez, Jacqueline, *Cours de sociologie du langage*. 1992.

Benbrahim, M. *La poésie populaire kabyle et la résistance à la colonisation de 1830* à 1962, Thèse de 3e cycle, Soutenue à l'EHESS, sous la direction de C. Lacoste-Dujardin. Paris, 1982

Ben-Sédira, B. *Cours de langue kabyle : grammaire et versions*. Adolphe Jourdan, Alger, 1887.

Boulifa, A.S. *Recueil de poésies kabyles*, éd, Awal, Paris, Alger, 1990.

Boukous, Ahmed. Langage et culture populaires au Maroc, Casablanca, Dar Al-Kitab. 1977.

Boukous, Ahmed. Société, langues et cultures au Maroc, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres. 1995.

Bounfour, A., *Introduction à la littérature berbère*, Ed, Peeters, Paris – Louvain, 1999.

Bounfour, A. *Une décennie d'étude berbère,* Bouchène, Ager, 1992, p. 225.

Bonfour, A. «Structures formelles de la poésie kabyle», *Littérature orale actes de la table ronde*, 1982, O.P.U, Alger, pp. 25-38.

Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz. 1972.

Bourdieu, Pierre. *La distinction*, Paris, Editions de Minuit. 1979.

Cadi, K. *Système Verbal Rifain: Forme et Sens*. Paris:Selaf. 1987.

Chafik, Mohamed. *Aperçu sur Trente-Trois Siècles d'Histoire des Amazighs*. Mohammedia : Alkalam. 1989.

Chaker, (S.), *Le nœud de la langue : langue, littérature et société au Maghreb*, Edisud, Paris, 1993.

Camps, G. *Les Berbères, mémoire et identité*, Paris, Errances 1987.

Camps, G. *Les Berbères*, Encyclopédie de la Méditerranée, 1996.

Charles-André. Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord des origines à 1894*, Paris, Payot , 1994.

Chatty, Dawn, editor. *Nomadic Societies in the Middle East and North Africa*. Leiden: Brill, 2006.

Chiekh Lo. *Lamp Fall*. USA: Nonesuch Records, 2006.

Chronicle of a Disappearance [Sijill Ikhtifa']. 1996. Directed by Elia Suleiman. Produced by Elia Suleiman and Assaf Amir. 88 minutes.

Cohan, Steven and Ina Rae Hark. Introduction. In *The Road Movie Book*, ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark, 1-16. London and New York: Routledge. 1997.

Curiel, Jonathan. "Muslim Roots, U.S. Blues" *Saudi Aramco World*. Vol. 57, no. 4, July/August, 2006. Pp. 8-13.

Daoud, B, - Miliani, H, , *L'aventure du raï, Musique et société*, collection point-virgule, Edition du seuil, Paris. 1996.

Diary of a Male Whore [Yawmiyat `Ahir]. 2001. Directed, written, and produced by Tawfik Abu Wael. 14 minutes.

Divine Intervention [Yadun Ilahiyah]. 2002. Directed and written by Elia Suleiman. Produced by Humbert Balsan. 92 minutes.

Diouf, Sylviane. *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas*. New York: New York University Press, 1998.

Ennaji, Moha. *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*. New York: Springer. 2005.

Ennaji, Moha. *Ed. Berber Sociolinguistics. Special Issue. International Journal of the Sociology of Language 123*. New York: Mouton de Gruyter. 1997.

Ennaji, Moha *Contrastive Syntax: English, Moroccan Arabic, and Berber Complex* Sentences. Wurzburg: K&N. 1985.

Ewens, Graeme. Africa O-Ye: A Celebration of African Music. London: Guinness Publishing, 1991.

Ford Transit. Directed by Hany Abu Assad. Written by Hany Abu Assad and Bero Beyer. Produced by Bero Beyer. 80 minutes. 2002.

Galand-Pernet, (P.) Poésie berbère », *Culture et société au Maghreb*, C.N.R.S, Paris, 1975, p. 259.

Gertz, Nurith and George Khleifi. Palestinian "Roadblock Movies." Geopolitics 2005.10:316-34.

Grignin (C.) ET Passeron (J.-C), *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989.

Hanoteau, (A.) *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura*, Imprimerie impériale, 1867.

Hanoteau, Letourneux, (A.) *La Kabylie et les coutumes kabyles*, Imprimerie nationale, Paris, 1872-73.

Hoggart, Richard. *La culture du pauvre*, Paris, Editions de Minuit. 1970.

Hassnaoui, Hamid. *Aperçu sur l'associationnisme au sud marocain (région du Souss)*. Document du projet « La société civile au Maroc ». Agadir, 1999 (inédit).

Jouad, (H.) «Les imdyazen une voix de l'intellectualité rurale», *les prédicateurs profanes au Maghreb*, R.E.M.M.M. 51, 1989-1, pp. 100-110.

Kaufman, Herbert. *Red Moon and High Summer*. Translated by Stella Humpheries. London: Eland, 2006.

Kanafani, Ghassan. *Rijal fi al-shams*. Beirut: Dar al-tali`ah. 1963.

Khatibi, Abdelkébir.. *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël. 1974

Ihidjaten, B., *Seg wawal ùer wayev*, Imprimerie, les Oliviers, Tizi-Ouzou, 2004.

Tamusta n isefra. Imprimerie, les Oliviers, Tizi-Ouzou, 2005.Tamusta n isefra. Imprimerie, les Oliviers, Tizi-Ouzou, 2005.

Tamusta n isefra. Imprimerie, les Oliviers, Tizi-Ouzou, 2005.Aêiwec, Compte d'auteur, sans ed, sans date.

Laroussi, (A.) *Pour une sociologie des ruptures, la tribu au Maghreb Médiéval*, série sociologie : 2e, Vol : VI, presse d'ORBIS IMPRESSION, Tunis, 1997

Laderman, David. 2002. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

Le Maroc possible 50 ans de développement humain, Perspectives 2025, cinquantenaire de l'Indépendance du Royaume du Maroc, Rabat, Imprimerie Najah El Jadida. , 2006.

Like Twenty Impossibles [Ka-annana `ashrun mustahil]. 2003. Directed by Annemarie Jacir. Written by Annemarie Jacir and Kamran Rastagar. Produced by Annemarie Jacir. 17 minutes.

Mahfoufi, M. *Chants kabyles de la guerre d'indépendance (Algérie 1954-1962)*, Ed, Séguier, Atlantica, Anglet, Paris, 2002.

Malouma mint Mukhtar. Dunya. France: Marabi Productions, 2003

Malouma mint Mukhtar. Nour. France: Marabi Productions and Harmonia Mundi, 2007.

Mammeri, M. *Les isefra de si Mohand-ou-Mhand, éd*,La Découverte, Paris, 1987.

Mammeri, M. *Poèmes kabyles anciens*, éd, Maspéro, Paris, 1980.

Mammeri, M. *Cheikh Mohand à dit, imp*, Réda Houhou, Alger, 1990.

Mammeri, *Mouloud*. *Culture savante, culture vécue*, Alger, Editions Tala. 1991.

Meillet, A, 1966. *La méthode comparative en linguistique historique*, H. Champion, Paris.

Miliani, H, 2005. *Sociétaire de l'émotion, étude sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui*, Dar el Gharb, Oran.

Meki, A., *Le pain d'orge de l'enfant perdu*. Ed, Naaman, Sherbrook, Québec, Canada, 1983.

Mernissi, Fatema. *ONG rurales du Haut-Atlas : Les Aït Débrouille*. Casablanca, La Fennec, 1998.

Mokhtari, R., *La chanson de l'exil, les voix natales*(1939-1969), Casbah edition, Algérie, 2001.

Morin E., *L'identité humaine*, Paris, Seuil, 2001.

Nacib, Y., *Poésies mystiques kabyles*, éd, Andalouses, Alger, 1991.

Nacib, Y, *Cheikh, Noureddine, Comidien, Poète, Chanteur*, ed, El-Ouns, Paris, 1998.

Nacib, Y, Slimane Azem, le poète, ed, Ziryab, impression moderne, Alger, 2001.

Norris, H.T. T*he Arab Conquest of the Western Sahara*. London: Longman, 1986.

Paradise Now [Al-Jannah al-an]. 2005. Directed by Hany Abu Assad. Written by Hany Abu Assad and Bero Beyer. Produced by Bero Beyer. 90 minutes.

Penchoen, GT *Tamazight of the Ayt Ndhir*. Los Angeles: Undena Publications. 1973.

Poutignat P. et Striff-Fenart (J.), Théroies de l'ethnicité, Paris, PUF, 1995.

Rabia, B., «Les joutes poétiques féminines dans les mariages aux Ait Ziki Kabylie », in AWAL, *cahiers d'études berbères*, 1983, n° 4 , MSH, Paris.

Rana's Wedding, [*Al-Quds fi yawm akhar*]. 2002. Directed by Hany Abu Assad. Written by Liyana Bard and Ihab Larney. Produced by Augustus Film (in association with the Palestinian Ministry of Culture). 90 minutes.

Redjala, (M.), «Les tendances générales de la poésie kabyle depuis 1962», *In littérature orale arabo-berbère*, CNRS-EHESS, Paris, bulletin n° 10.1979.

Roque, Maria-Àngels. *Les cultures du Maghreb*. Paris, l'Harmattan,1996

Roque, Maria-Àngels. *La societé civile au Maroc*. Paris, Publisud, 2004.

Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel. 2004. Directed and written by Michel Khleifi and Eyal Sivan. Produced by Omar al-Qattan, Alain Botarelli, Werner Dütsch, Michel Khleifi, Armelle Labordie, Eyal Sivan. 270 Minutes.

Rovsing Olsen,(M.) *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Cité de la Musique/Actes Sud, Paris, 1997.

Sadiqi, Fatima. *Women,Gender and Language in Morocco*. Leiden and Boston : Brill Academic Press. 2003.

Sadiqi, F. *Grammaire du Berbère*. Paris: L'Harmattan. 1997.

Salhi, M.A. *Contribution à l'étude typographique et métrique de la poésie kabyle*, Thèse de doctorat, DLCA, Tizi-Ouzou, 2007.

Seligman, Thomas and Kristyne Loughran, editors. *Art of Being Tuareg: Sahara Nomads in a Modern World*. Los Angles: UCLA Fowler Museum, 2006.

Sophie-Anne Leterrier, Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du « peuple » au « public », Revue d'histoire du XIXe siècle, 1999-19, Aspects de la production culturelle au XIXe siècle.

Taoufik, Zainabi Ahmed et Lekbir, Ouhajou. « Les acteurs de l'auto dévéloppement en milieu périphérique : cas des ONG de la vallée de Dra Moyen/Sud Est Marocain ». Zagora, 2002 (inédit).

Tengour, Habib, 1995, *Evocation de la Rai music*, la Neue Zürcher Zeitung (revue allemande).

Tinarwin. Amassakoul. USA: World Village Records and Harmonia Mundi, 2003.

Tozy, Mohammed. «El Amghar. Variaciones en torno a las modalidades de producción del liderazgo en el Alto Atlas», dans ROQUE, Maria-Àngels (ed): *Nueva antropología de las sociedades mediterráneas*. Barcelone, Icaria, 2000.

Various Artists. *Ambiances du Sahara*: *Desert Bleu*. *Germany* : Network Music Records, 1998.

Various Artists. *Festival in the Desert*. *Germany*: World Village Music Records and Harmonia Mundi, 2003.

Various Artists. *Sahara Blues of the Desert*. UK: Union Square Music Records, 2005.

Urry, John. Inhabiting the Car. In *Against Automobility*, ed. Steffen Böhm, Campbell Jones, Chris Land, and Mat Paterson, 17-31. Oxford: Blackwell Publishing. 2006.

Virolle M., *La chanson raî : De l'Algérie profonde à la scène internationale*, Paris, Karthla, 1995.

Virolle, M., « Chant à chanter pour les tout petit en Kabylie ». In Littérature *orale arabo-berbère*, n° 22. 1997.

Waiting [Intizar]. 2005. Directed by Rashid Masharawi. Written by Rashid Masharawi and Oscar Kronop. Produced by Setareh Farsi and Rashid Masharawi. 90 minutes.

Walid M.,*La chanson populaire rifaine : Histoire et expériences*, Kawalis Arrif, n° 116, 2001.

Wedding in Galilee [`Urs al-jalil].1987. Written and Directed by Michel Khleifi. Produced by Michel Khleifi and Bernard Zorain. 113 minutes.

Yacine, T. *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, éd, Bouchène, Awal, Alger, 1990.

Yacine , T., *Ait Menguellet chante,* Bouchène / Awal, Alger, 1990.

Yahia, H., *Wer tamurt (Heimatlos)*, Ed, association culturelle Averroes, Montreal, Québec, Canada, 1990.
Zumthor, P., *Introduction à la poésie orale*, Ed, du Seuil, Paris, 1983.

قائمة المراجع العربية

أحمد عصيد : «هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب»، مجلة افاق، ع1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المغرب ، 1992.

الحسين المجاهد : « لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب »، مجلة افاق ع1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المغرب 1992.

امحمد جلاوي : – أشعار شعبية من قبائل جرجرة (قراءة نقدية في كتاب هانوطو)، دار النشر زرياب، الطباعة العصرية، الجزائر، 2001.

– الديوان الشعري للونيس أيت منڤلات، ترجمة أشعار من اللغة الأمازيغية إلى اللغة العربية، دار النشر زرياب الجزائر2007،

– الثرات والحداثة في أشعار لونيس منڤلات، دار النشر، الصفحات الزرقاء ، مطبعة حسناوي، الززائر، 2007.

محمد عابد الجابري : – التراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.

ومن بين هده الأغاني الشعبية المعروفة على مستوى المنطقة أغنية الصف المتمركزة بضواحي تلمسان ، الأغنية البدوية في أغلب مناطق الغرب أخص بالذكر مستغانم غليزان وهران....، أغنية الراي بوهران ....

فلا تخلوا مناسبة أو وليمة إلا وكانت الأغنية حاضرة تمارس بجميع أشكالها وبالتالي لعبت الدور الأكبر في الحفاظ على أصالة الأغنية وبلورة الشخصية الوطنية فتتحول من التلقائية و التّرفيه إلى نشاط يؤكد عروبة الجزائر ويبرهن على تاريخها و عراقتها.

بتعدّد موضوعات الأغنية الشعبية عامة وتنوع اقتراحاتها تظلّ فنا من فنون الثقافة الشعبية الجزائرية، تحمل العديد من المرجعيات التاريخية و الاجتماعية، النفسية والسياسية..الخ .

وصل إلينا هدا الغناء مند القديم مثلا "عمال المسلمين أثناء بناء مسجد المدينة أو حفر الخنادق لإيقاف زحف المكّيين أثناء غزوة خندق... والأبيات التي كان ينشدها المؤمنون أثناء هدمهم كنيسة القدّيس يُوحَنىّ في دمشق"[20].

تتميز أغاني العمل بدندنات لأغاني قديمة أو تقليدية تطول مع طول العمل "ولهذا نجد أن أغنية العمل قد تفتقد الوحدة الموضوعية" [21] فهي غير مرتبطة بموضوع العمل، وأحيانا أغاني على شكل مدائح دينية.

تنحصر وظيفتها الأساسية في التسهيل والتخفيف من عناء العمل و حثّ الجماعة على الاستمرار والصبر في العمل بإيقاع موحد ومتماسك، فالعمّال والفلاحون كثيرا ما يستعينون بالأغاني في أعمالهم اليومية أو الموسمية ولطول ساعات العمل" يضطر المغني إلى أن يضيف إلى الأغنية كل ما يطرأ على ذهنه من كلام، مادام هذا الكلام صالحا لأنْ ينساق مع لحن الأغنية[22]. "كما أنها تؤدى بدون آلات موسيقية، تتخلّلها في بعض الأحيان أوامر لأجل التحفيز عل العمل وكذلك تحفيز الدَوَابِ على المشي أو الدوران، كما تقول هذه الأغنية:

اقْلَبْ الَحافِرْ الله يَنْعَلْ الكَافَرْ
طَرّفْ طَرّفْ والبَاكُورْ خَرَفْ
دَورْ عَايَدْ وِالخُبْر زَايِدْ
ألْوِي لْوِي بَاشْ تَاكُلْ المَلْوِي[23]

□ أغاني الأفراح :

تخرج من النطاق السابق إلى نطاق الإيقاع الغنائي الراقص، الذي يثير الإحساس بالسعادة والابتهاج، كما تمثل هذه الأغاني جوانب واقعية في بناء المجتمع، مرتبطة بالمناسبات والأفراح مثل: الزواج والأعياد.

(20) - الد .رجيس بلاشير –تاريخ الأدب العربي – ج –1ص.379-380.
(21) - نبيلة إبراهيم –أشكال التعبير في الأدب الشعبي - ص231.
(22) - المرجع السابق : ص.231-232.
(23) - منقولة عن طريق السماع (خبرة ابنة حمو) سيدي بلعباس

ومن بين هذه الأغاني أغنية معروفة لدى معظم النساء تقول:

يَا عَيْشَة لاَ تُرُقْدِي يَا عَيْشَة لَا تُرُقْدِي
حَلِ البَابْ وْاصَنْتِي وِاللِيلَة يْزِيدْ النْبِي
البَارَحْ زَادْ وِتْسَمَى وجْمَاعَة مِلْتَمَى[18]

أما الأغنية الثانية التي لها نفس الغرض تقول :

صَلَى الله عْلِيكْ يَا نْبِينَا وِالَهاشْمِي يَا رَسُولْ الله
أصْلِيتْ عْلِيكْ دِيمَا دِيمَا وِشْرِيفْ وُلْدْ حْلِيمَة
الخَالَقْ البْر و المَا وِيْفِكْنَا مِنْ صَهْدَاتْ النَارْ
أصَلِيتْ عْلِيكْ قَدْ النَعْجَة قِدْ مَا فِيهَا مِنْ صُوفُة
قِدْ مَا جَابَتْ مِنْ خِرْفَانْ
أصَلِيتْ عْلِيكْ قَدْ النَاقَة قَدْ مَا فِيهَا مِنْ وْبَرْ
قِدْ مَا جَابَتْ مِنْ حِيرَانْ
أَصَلِيتْ عْلِيكْ قِدْ الشَجْرَة قِدْ مَا فِيهَا مِنْ وَرْقَة
قِدْ مَا جَابَتْ مِنْ لَثْمَارْ[19]

الهدف الرئيسي من هاتين الأغنيتين هو إيقاظ الروح الدينية و انفتاح الوعي الإسلامي إلى جانب الدراية الواسعة بالتعاليم الثقافية الإسلامية والتمسّك بِمَبَادِئِهَا .

□ أغاني العمل :

هي أغاني جماعية يردّدها رجال ونساء أثناء العمل، خاصة العمل الزراعي كمواسم الزرع والحصد، وعادة تؤدى في عمليات تطوعية أو تعاونيّة جماعية تسمى" بالتْوِيزَةُ" كغسل القمح أو الصوف.

(18) - منقولة عن طريق السماع المجاهدة (بودلال حليمة) .
(19) - المرجع السابق.

السّْبُولَة عَطّْشَانَة بَلّْهَا يَا مُولَانَا[13]

الهدف من الأغنية هو طلب الاستعانة بالله سبحانه وتعالى عند تأثّرهم بالجفاف و تأثر نباتهم ومزروعاتهم التي كانت رزقهم الوحيد فتحولت هذه الاستعانة فيما بعد إلى اتخاذ بعض المواقع وسيلة للتقرب إلى الله "كالأولياء"، عن طريق ذبح الأغنام وإقامة الولائم، وإطعام الناس ويسمون ذلك "بْزَرْدَة فْلَان" [14].

اشتهرت المنطقة بأغنية دينية أخرى تسمى أغنية" عَارْفَا[15] "يؤديها النسوة يوم الوقوف على عرفات، حيث يقمن بجمع المواد الغذائية (كالسكر، القهوة، الشاي)...وهنّ يَطْفَنَ البيوت.

تشتمل في هذه الأغنية أشكالا وبوادر ثقافية شعبية منها: الأدعية وبعض المعتقدات الشعبية المختلفة. تقول الأغنية:

عَارْفَة مْبَارْكَة مِيمُونَة حَمُو حَمُو نَوُضْ خَيْتَكْ وْمَرْتَكْ

عَارْفَة مْبَارْكَة مِيمُونَة حَمُو حَمُو نَوُضْ خَيْتَكْ تَطْلُبْ عَارْفَة

لِيلَة عَشْرَ وْالَمالْ الشَارْطَة فِيدْ الصْغَارْ شِيخْ الكْبَارْ [16]

تنوعت الأغاني الدينية وتعددت مناسباتها ومواضيعها منها الخاصة بالمولد النبوي الشريف أو ما يطلق عليها في الغرب الجزائري باسم : "التَبْرَاشْ [17]"حيث تتجمع النسوة ليلة المولد النبوي الشريف في إحدى المنازل من أجل تأدية أغاني متنوعة بالرسول صلى الله عليه وسلم.

(13) - منقولة عن طريق السماع ومذكورة في كتاب الفوائد في العوائد والقواعد والعقائد - لديسبارمي -ص 89.

(14) - زردة فلان "إحدى الولائم تقام لضريح معين من أجل التوسط إلى الله لسقوط المطر .

(15) - عارفا : أغنية خاصة بيوم الوقوف على عرفات .

(16) - منقولة عن طريق السماع المجاهدة (بودلال حليمة) 60 سنة وهران جوان.2001 .

(17) - التبراش : هي أغاني ليلة المولد النبوي الشريف تتجمع النسوة وتشعل الشموع وتبدأ في الغناء (أغاني خاصة بالرسول صلى الله عليه وسلم).

□ الأغاني الدينية :

يتميز هدا النوع من المدح بإيقاعات وتلحين خاص، عادة ما يكون مرتبط بالشعائر الدّينية، تارة يأخذ طابعَ الدعاء والتضرع إلى الخالق ورسوله، وتارة الاستعانة بالأولياء الصالحين والزوايا،

مثل : أصحاب الذكر أو ما يسمى"بالفُقْرَة" أو"الفْقِيرَات" وهم منتشرون في بعض الزوايا التي تختلف حسب ميولها وطقوسها، منها ما يؤدى بآلات موسيقية، ومنها ما يؤدى بالرقص أو ما يسمى" بِالْجَذْبَة[11]"ومنها ما يخرج عن الآلة ويكتفي بالذكر فقط.

ومن بين أغاني التضرع إلى الخالق والاستعانة بالأولياء أغنية قديمة قدَمَ تراث الثقافة الجزائرية "أغنية غَنْجَةُ"[12]، التي تردّدها مجموعة من النساء وهنّ يَسِرْنَ في الشَّوَارع عندما يحل الجفاف وينقطع الماء، حيث يتم جمع المواد الغذائية من البيوت ليصنع منها الطعام بعد نهاية الدورة ويأكل الجميع . تقول الأغنية:

غَنْجَة حَلّتْ رَاسْهَا يَا رَبِي بَلْ خْرَاسْهَا
غَنْجَة طَالْبَ الرْجَا يَا رَبِي عْطِينَا النُوْ
يَا النُوْ صُبِي صُبِي حَتَى يْجِي حَمُو خُويَ
وِيْغَطِينِي بالزَرْبِيَةُ

تنقسم النساء إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى	المجموعة الثانية
النَعْجَةُ عَطْشَانَة	بِلْهَا يَا مُولَانَا
المِعْزَ عَطْشَانَة	بَلْهَا يَا مُولَانَا
الشَجْرَةَ عَطْشَانَة	بَلْهَا يَا مُولَانَا

(11) - الجذبة :"هي نوع من الرقص الشعبي.

(12) - عبد القادر خليفي (من الموروث الثقافي الجمعي المغاربي) الثقافة الشعبية مجلة تعنى بمواد التراث الشعبي جامعة تلمسان سنة 1415 العدد 02 ص131* غنجة :عادة سابقة لظهور الإسلام، يتضح ذلك من اسمها المحول عن الاسم الأمازيغي للملعقة -تاغنجايت - وهي التي ترفع في مقدمة الموكب ويلبس هذه الملعقة ثيابا وكأنها عروس كانت تزف للآلهة وتقدم قربانا وقد اختفت هذه العادة بعد انتشار الوعي الإسلامي.

التعياط هو نوع من الموّال تتميز به مناطق الغرب، و الشرق الجزائري في مناسبات تقليدية" كالفروسية "وَالوَعْدَةُ، حيث تبدأ جماعة الفرسان في السّماع إلى (تعياط) أحدهم وعند نهايته تطلق نار البنادق وتشرع النسوة في الزغاريد.

كثيرا ما يكون الغرض منه هو "النّعي على ما أصاب الحياة من تخلخلٍ في القيمة الأخلاقية من ناحية، والإشادة بالسلوك الذي يتّسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى[8]"

تقول نبيلة إبراهيم: "أفضل ما يلائم الغناء الفردي في هذه الحالة هو الموّال" [9]. يصاحب التعياط إحساساً مرهفاً وشعورًا بالحنين، يتميّز بصوت قويّ مع نبرات مرهفة، تتعالى معها ألحان الكلمات ثم تتقلص وكأنها تنبعث من وراء زمن اندثر مع اندثار تقاليده وعاداته التي مازا ل بعضها يصارع غزو الثقافات الأجنبية.

ب - الأغاني الجماعية:

تقوم بها مجموعة من النساء أو الرجال في شكل أغاني جماعية تغنى حسب مواضيع ومناسبات الأغنية، تكمن وظيفتها في التّرفيه والتّسلية من جهة والإشادة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية من جهة أخرى.

□ مواضيعها :

تَنَاقَلَت الأغنية عن الآباء إلى الأبناء والبنات عن الأمهات، حملت في طيّاتها معانٍ وأفكار يتحلّى بها المجتمع فاختلفت و تنوعت حسب المواضيع "كما حملت عادات وخرافات ومعتقدات متنوعة"[10].

يمكننا أن نقسم هذه المواضيع وفقا للوظيفة والمضمون إلى ثلاثة أقسام هي : الأغاني الدينية، أغاني العمل، أغاني الأفراح وكل موضوع من هذه المواضيع الثلاثة يؤدي وظيفة معينة في حياة الشعب ويبّين ملامحه الخاصة به.

---

(8) - الد .نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي - ص236.
(9) – المصدر نفسه – ص234.
(10) – طلال حرب –أولية النص – نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع –ط 1– 1999 ص219.

وعندما ينقطع الطفل عن البكاء تقول:

وِلْدِي يَا زِينْ الزِينْ كْحَلْ الحَاجَبْ وَالعِينْ
حَبَكْ رَبِي وِرْضَاكْ وِالقُرْآنْ دَايِمْ مْعَاكْ

تتنوع الأغاني الفردية النسائية إلى أغاني دينية خاصة بهنّ أو كما يسمى" المْديح "وهي أغاني خاصة بمدح الرسول "صلى الله عليه وسلم"، غالبا ما تكون مأخوذة من قصائد مشهورة للمديح الدّيني التي نظمها بعض شعراء الأولياء .يقول هذا المديح:

اللهْ الْله يَا مُولَانَا * مَصْمُودَهْ نَبْغِي نْجِيكْ
ذَكْرُو لِي العُشَاقْ فِيكْ غِي نَاسْ الجَلَالَة
رَانِي مَاشِي ×لِلعْزِيبْ وْنَسْرَحْ مَالْ سْيَادِي
نَشْرُبْ كَاسْ مِنْ الْحِليبْ يِصْبَحْ قَلْبِي *رَاوِي
يَا* الخَاضِي خُوضْ الطْرِيقْ لا تَاخُضْشْ* إيصَارَا
هَذْ الدَنْيَا مَا الدُومْ يَا الغَافِلْ غَرَارَة [6]

كلمات تتلفظها النسوة وهنّ يمارسن أشغالهن، تعبّر عن الصلة الوثيقة بينهنّصوبين الدين الإسلامي الحنيف، ووعيُهنّ بأمور الدين، فهي تتمنى زيارة البقاع المقدّسة التي طالما حلمت بالوصول إليها.

ويوجد نوع آخر من الغناء الفردي يؤديه الرجل عند ركوبه الفرس ويسمى في الغرب الجزائري" بَالتَعْيَاطْ". كمصطلح نعني به : صَاحَ، والعامة تقول: "عَيّطَ له" أي ناداه، وعيّطُ القوم : صاحوا واجلبوا العِيَاطُ : الصّياح[7].

(6) - منقولة عن طريق السماع.المجاهد ة(خيرة ابنة حمو) 60 سنة سيدي بلعباس جوان 2001

* مصمودة : مكة المكرمة * راوي : الإرتواء * الخاضي : الأخذ

* العزيب : مكان الرعي * إيصارا : اليسار

(7)-١فردينان توتل –المنجد في الأدب و العلوم - بيروت سنة1956 ص 540.

أ - الأغاني الفردية:

تعبّر المرأة عن نفسيتها الداخلية من فرح أو حزن عن طريق دندنتها، ثم تنتشر بعد ذلك في الأوساط الشعبية لتغنّى في المناسبات فتصبح أغنية جماعية. والأغنية الفردية موجودة" منذ القدم في المهدهدات والألحان الإيقاعية للأطفال ونواح الأمهات وغناء العجائز والندب وارتجال الرثاء... كلها تستحضر جوا لا تَكلّف فيه"...[2]

تكتسب الأغنية الفردية عن طريق الموهبة الوراثية، تتسع بعد ذلك جموعا من النساء. ومن الأغاني الفردية الأغاني التي تردّدها الأم من أجل تنويم طفلها الصغير أو إسكاته، تعبّر من خلالها عن تعلقها العميق به و تحويل حياتها إلى فرح.

ففي هذا الجو المملوء بالسعادة والشوق والحنان، يعلو صوت الأم الحنون ليردد أغاني رقيقة وجميلة أو كما يطلق عليها : "تراري"[3] فإذا مرض طفلها ليلا تقوم بعنايته وتغطيته وتبدأ في الغناء تقول :

يَـا بَارِي يَا بَارِي يَا رَفّـادْ الدْرَارِي
يَا بَارِي وِيْبَرْ بْرَكْ نَطْلُبْ رَبِي يسلَمَكْ
أَيْسَلَمَكْ وِيْنَجِيكْ وِيْحَيْدْ البْلاَ عْلِيكْ[4]

رغم بساطة أفكار هذه الأغنية إلا أنها تحمل في طيّاتها كلمات ومعاني عميقة عمق مشاعر الأم النبيلة وهي تغطّيه بحبها وحنانها .

وتقول أغنية أخرى خاصة إذا كان للأم أعداء:

نِينِي يَا نِينِي وَلاَ نِينِي عْدُوكْ مْهَنِي
أَيْنِينِي في الجبّانَةْ وِالاّ عْلَى صُورْ مْدَلِي
إِلى دْعَا عْلِيكْ وِعْلِيَ الله مَا يَعْطِيهْ دَرِيّ
يَعْطِيهْ العْمَى فِي العَيْنْ وِيْزِيدْ لَه سَاسِيَة [5]

(2) – رجيس بلاشير –تاريخ الأدب العربي – ترجمة إبراهيم الكيلاني –الدار التونسية للنشر –تونس المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر – سنة 1986 ج –1ص 379.
(3) – أغاني ودندنات تغنيها الأم لأطفالها يطلق عليها" بالمرارية"
(4) – جو زيف ديسبارمي :كتاب الفوائد في العوائد والقواعد والعقائد – طبع بمطبعة جو ردان بالجزائر سنة –1913 ص 30.
(5) – المصدر نفسه –ص31.

أشكال الأغنية الشعبية في الغرب الجزائري

سنوسي صليحة
المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية
والثقافية -وهران-

يمثل الغرب الجزائري وحدّة جغرافية واجتماعية واحدة كانت تمارس فيها عادات وتقاليد متشابهة غير أنها تفرقت بفعل العوامل والظروف الحضارية والتاريخية، و من بين هذا الإرث الشعبي الأغاني الشّعبية التي توارثتها الأجيال واتخذت منها أشكالا وإيقاعات مختلفة.

التصقت الأغنية الشّعبية بالحياة الاجتماعية الجزائرية فسارت جنبا إلى جنب مع الإنسان البدوي، حاضرة في كلّ مناسباته، تخفّف عن ألمه في موضع الحزن، وتزيده سعادة في موضع الفرح.

يؤدى كلّ نوع من هذه الأنواع وظيفة معينة،" ومعنى هذا أنّ أغاني الأفراح والختان والسبوع تثير الإحساس بالسعادة والفرح، وأن الأغاني التي تنشد في مناسبات دينية تتمثل وظيفتها في إيقاظ القيم الدّينية والإحساس الديني عند الشعب"[1] كما تكشف لنا عن واقع مُعاش لمجتمع معيّن وأنظمته السائدة ومشاكله المختلفة، ونشير هنا إلى شكلين أساسيين من الأغاني.

(1) - نبيلة إبراهيم -أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار المعارف - 1119 -كورنيش النيل - القاهرة -الطبعة -3 ج.م.ع - ص224.

وهذه النقلة التطورية في صورتها العامة تعكس بجلاء أن الحركة الشعرية القبائلية، قد حققت قفزات نوعية في ميدان الممارسة الشعرية، وارتقت بمكانيزمات الفعل الإبداعي إلى مستويات فنية عالية، سواء أكان ذلك على مستوى المضامين والأفكار، أو من حيث الأساليب والأخيلة، أو من حيث الهندسة العامة للقصيدة وأسسها النظمية والإيقاعية.

وقد تجلت لنا جوانب هذا التطور، في ثلاث مسائل جوهرية: البيت الشعري، ونظام القوافي والأوزان، وميلاد للقصيدة الحرة.

بالعودة إلى المادة الشعرية الحديثة، نلاحظ استمرار الأنماط التقليدية للبيت الشعري في أسس المنظومة النظمية، غير أن الملاحظ هو ظهور بعض الأنماط الجديدة التي أستحدثها الشاعر القبائلي، جراء تطلعاته وانفتاحه الإبداعي .فمن هذه الأنماط المستحدثة والأكثر بروزا في تجربة الشعراء، ما يمكن تسميته بالبيت الرباعي الأشطر، هذا النمط الذي لم نعثر عليه في الانتاجات الشعرية التقليدية، إذ يعد من بين المميزات الإبداعية للقصيدة الحديثة.

◆ ومن حيث القوافي والأوزان، فقد تم استحداث أنظمة أخرى غير مألوفة في بنية القصيدة التقليدية، بلغت حد التحرر بطرق متفاوتة من سلطان القافية المزدوجة والثلاثية، والرباعية، بحيث أن الوجه الحداثي البارز في البنية النظمية للقصيدة القبائلية الحديثة قد تجلى بالخصوص في ظهور الإرهاصات الأولى لميلاد القصيدة القبائلية الحرة بالمفهوم الحديث، هذه الإرهاصات التي تعود إلى فترة الثمانينات، هذه الفترة التي شهدت ظهور جيل مثقف من الشعراء، الشيء الذي مكنهم من الإطلاع بسير على ثقافات الأمم الأخرى، هذا الإطلاع الذي كان عاملا أساسيا في استحداث بنيات نظمية مبتكرة، لم تكن معهودة في التجربة الشعرية القبائلية .فالتحرر من الأنسق النظمية التقليدية، ظهرت بوادره الأولى على مستوى الوحدات الأساسية للقصيدة، ونعني بها البيت الشعري من جهة، ونظام القوافي والأوزان من جهة أخرى. غير أن هذا التحرر إن أثبت حضورا فعليا ضمن التجربة الشعرية القبائلية الحديثة، فإنه يظل محدود المجال، لم يبلغ بعد مستوى التشكل كتيار فني قائم بذاته، بل هو في الوقت الراهن عبارة عن محاولات محدودة النطاق، يحاول فيها أصحابها تجاوز النسق النظمي التقليدي، باستحداث توجهات إبداعية لا تلتزم بما تقوم عليه القصيدة التقليدية من أسس نظمية معروفة .

فمن كل ما تم ذكره اتضحت السمات الجوهرية التي تقوم عليها الانتاجات الشعرية القبائلية في رحاب انتقالها التدريجي من أسس إبداعية تقليدية إلى منطلقات إبداعية مستحدثة، وما صاحب ذلك من خصائص و مميزات يتأسس عليها كل طابع إبداعي، وينفرد بموجبها عن الآخر شكلا ومحتوى.

رابعا : سمات وخصائص تتصل بالبنية العضوية للقصيدة القبائلية الحديثة

دفع الانفتاح الإبداعي بالشاعر القبائلي الحديث إلى تطوير المعمار الفني للقصيدة، بتشكيل وحدات بنائية خاصة، وهندسة معمارية مميزة قائمة على خط بنائي شامل تتشابك في نسيجه كل العناصر الشعرية، وهو ما يسمى بالوحدة العضوية الشاملة .هذه الوحدة التي لا تتجلى في الترابط والتسلسل المنطقي بين الأبيات والمقاطع بالطريقة التقليدية المألوفة، وإنما هي وحدة ناتجة عن فضاء دلالي نفسي رحب، يجمع بين التجارب المختلفة، والمشاعر الكثيرة المتفجرة في باطن القصيدة.

فعلى ضوء هذا النمط البنائي المميز، نجد من شعراء البيئة القبائلية الحديثة من استحدثوا طرقا بنائية، طوروا بموجبها هندسة القصيدة القبائلية، وأكسبوها مميزات بنائية لم تكن معهودة فيما سبق من التجارب الشعرية، خاصة ما يمكن تسميته بـ «البناء العكسي المتداخل» في عضوية القصيدة. هذه الطريقة البنائية التي تعد من العناصر الإبداعية المستحدثة في النسيج الفني للعمل الشعري، إذ يعمد الشاعر المبدع إلى كسر ذلك النمط البنائي التقليدي المتوارث المبني أساسا على عرض الأفكار بنسق سهمي متصاعد، بابتكاره لأساليب بنائية مغايرة تعكس جمالية خاصة في الهندسة البنائية المنظمة لمقاطع القصيدة وأفكارها، كأن يجعلها تنمو نموا تنازليا بانطلاقه من النهاية نحو البداية، أو أن يعرضها في نظام عكسي متداخل فيدعها تتشابك في نسق انتقالي غير منظم، ويترك بذلك للقارئ أو المتلقي إمكانية جمع هذه الأجزاء المتفرقة، وإعادة بنائها لبلوغ فهم المعاني والأبعاد التي يتضمنها النسيج العام لذلك العمل الشعري، وهذه الطريقة البنائية المميزة في عضوية القصيدة الحديثة تتجلى بشكل أساسي في إبداعات لونيس أيت منڤلات.

خامسا : سمات وخصائص تتصل بموسيقى القصيدة القبائلية الحديثة

من السمات الحداثية التي توصلنا إلى استنباطها ما يتصل بالأوزان والقوافي، وأنماط البيت الشعري المؤسس للبنية الإيقاعية العامة للقصيدة القبائلية، هذه التي شهدت تطورا واضحا ضمن الحركة الشعرية الحديثة، ببروز عناصر حداثية هامة، تطورت بموجبها الموسيقى الداخلية والخارجية للقصيدة القبائلية .

ثالثا : سمات وخصائص تتصل بالأساليب والأخيلة

انفتاح الشعراء بعمليتهم الإبداعية على ما تقدمه الآداب المعاصرة من اتجاهات فنية مستحدثة، ساعدهم على خلق أنماط تصويرية جديدة، تمكنوا بموجبها من تجاوز النسق التقليدي المميز للإبداعات الشعرية القبائلية القديمة. فالطموح الحداثي في كيان التجربة الشعرية القبائلية يعد طموحا واعيا، يقوم على رغبة ملحة في إدخال القصيدة القبائلية في مسالك إبداعية جديدة. وهذا الطموح غذته وظلت تغذيه عدة روافد ثقافية وفنية، تفيض بأخيلة مبتكرة وأساليب تصويرية مستحدثة، خاصة منها المدارس الأدبية المعروفة كالرومانسية والرمزية، هذه التي أمدت الفعل الإبداعي بقدرات إلهامية خلاقة لدى عدد كبير من الشعراء، خاصة منهم الرواد أمثال لونيس أيت منڤلات، معتوب الوناس وبن محمد.

◆ من السمات الفنية الجديدة في الشعر القبائلي الحديث **ظاهرة الغموض**، هذه الظاهرة التي تعد من بين الأسس الفنية التي تقوم عليها البنية التعبيرية والتصويرية في التجربة الشعرية للشعراء المحدثين والمعاصرين، إذ يرادف غموض التجربة الشعرية في وجهتهم الإبداعية العمق والثراء من جهة، وإمكانية الانطلاق والنفاذ إلى صلب الوجود وجوهر الأشياء من جهة أخرى. فالانفعال الشعري في نظرهم من الضروري أن يتضمن قدرا من الغموض،صلأنه ينبثق من غور النفس، ومن حيز المعاناة الصادقة بفوضاها وديمومتها، وتبرز هذه الخاصية الإبداعية بصفة أساسية في أشعار لونيس أيت منڤلات.

◆ كما يعد **توظيف التراث** في النسيج الفني للقصيدة القبائلية الحديثة، من بين المظاهر الحداثية الهامة، إذ تظهر العلاقة التكاملية بين النص الشعري المحدث ومعطيات تراثية ثرية، كعامل من عوامل إخصاب التجربة الشعرية القبائلية الحديثة، فالشاعر القبائلي في أوساط هذه البيئة، قد استغل بطريقة فنية المادة التراثية المجسدة أساسا في الأجناس الأدبية الشفوية المتوارثة، كالأسطورة و القصص الشعبي والأقوال المأثورة من أمثال وحكم، وجاء هذا الاستغلال الفني، عن طريق خلق حشد من الرموز التعبيرية، وحقل خصب من الأخيلة الموحية، مع مراعاة، في جل إبداعاته، روح العصر الذي يعيش فيه، والالتزام بقضايا جمهوره المتلقي، وهذا الاستغلال الفني لعناصر تراثية يتجلى في العديد من الأعمال الشعرية الحديثة، سواء منها المؤداة غناء أو التي نشرت على شكل مجموعات شعرية.

ومن الموضوعات الاجتماعية المستحدثة التي برزت بشكل كثيف ضمن الانتاجات الشعرية الحديثة، موضوع تحرر المرأة الذي يعد وليد التطور الحاصل في البنية الذهنية للإنسان الحديث والمعاصر. ولعل من بين المسائل التي ركز عليها الشعراء، ونقلوها برؤى تقدمية وبأفكار تحررية: المطالبة بالحقوق الأساسية للمرأة، ورفض الفكر الموروث المكبل لحريتها.

أما **القصيدة العاطفية الحديثة**، فقد حققت نقلة نوعية في الإفصاح عن الخلجات الوجدانية الجامعة بين الرجل والمرأة. فعكس ذلك التوجه المذكور الذي عرف به الشعراء التقليديون، فإن شعراء البيئة القبائلية الحديثة قد عزفوا، وبشكل ملحوظ، عن إبداع ذلك النوع من القصائد الغزلية الاستهتارية، إذ غابت في التجربة الشعرية الحديثة ملامح تلك المدرسة الحسية الماجنة، وطغت عليها احساسات النبل والعفة، فغالبا ما يلتزم الشعراء بما تفرضه القصيدة العفيفة من نقاوة الطبع، ونبل المشاعر، وصدق العواطف، تأثرا بالحركات الشعرية المعروفة في الآداب المكتوبة، لاسيما منها الدائبة على النهج الرومانسي.

ومن الأوجه الحداثية في الفحوى الشعري القبائلي الحديث، ما اتضح من خلال مضمون القصيدة **الثورية**. فإذا كانت النصوص الشعرية التقليدية التي تناولت المقاومة الشعبية موسومة في العموم بنوع من الوصف القائم على التشاؤمية والانهزامية، فإن النصوص الشعرية الحديثة التي تناولت الثورة التحريرية تقوم على نوع من التفاؤلية المطلقة، المنادية بالحرية والنصر الأكيد في ميدان النضال والكفاح .فالشعر الثوري لفترة التحرير خصوصا ظل يعبر عن الأمل، بل عن يقين بأن النضال الجماعي للشعب وإصراره، سيقود حتما نحو النصر والاستقلال.

وفي **الجانب السياسي** يقع موضوع الهوية الوطنية الأمازيغية بكامل أبعاده التاريخية والحضارية والثقافية واللغوية، على هرم الموضوعات السياسية التي استقطبت اهتمام الشاعر القبائلي، حتى أضحى تيارا إبداعيا مستحدثا، انتهجه الشعراء كوسيلة لخرق تلك الغشاوة التضليلية والتعتيمية المخيمة علي إرثهم الثقافي والحضاري. هذا إلى جانب بعض القضايا الأخرى التي فرضتها التحولات العميقة التي شهدها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، مثل مسألة الديمقراطية، وحقوق الإنسان، والمأساة الوطنية. ...

فمن الآثار المباشرة لهذه النقلة الحداثية أن تخلص الفعل الإبداعي من تلك النمطية الإبداعية التقليدية التي ارتبطت بجملة من العناصر التقليدية، كالبرفرمونسية، وارتباط النص الشعري بعالم الطقوس، فلم تعد البرفرمونسية بأسسها التقليدية تفرض حتميتها في ميدان الإنتاج والإرسال والتلقي والحفظ والتكرار والتداول .

ثم إن كان الشعر الحديث يرتبط هو أيضا بالموسيقى، إلا أن هذا الارتباط يختلف عما ذكرناه عن الشعر التقليدي، إذ لا يمثل بالنسبة له سوى وسيلة إبلاغ، والنص الشعري يبدع عموما في منأى عن الإيقاع الموسيقي، وخارج دائرة الوضعيات الأدائية.

ثانيا : سمات وخصائص تتصل بالفحوى الشعري الحديث

الفرق بين المحتوى الشعري التقليدي والحديث بدا واضحا، إذ أن استقلالية النص الشعري الحديث بالنسبة للوضعيات الأدائية والتعاقدات الاجتماعية، بمفهومها التقليدي، أنتج تشعبا موضوعاتيا خصبا، يرتبط بشكل وثيق بذاتية الشاعر المبدع، باستثناء بعض الموضوعات ذات التوجه العام، التي تظهر بالخصوص في القصيدة الثورية، والقصيدة النضالية.

فإذا كان المحتوى الشعري التقليدي، ينقل جوانب عدة من أخلاقيات الأجداد ومختلف العلاقات المنظمة لحياة الأفراد والجماعات، ويخضع باستمرار للاحساسات الدينية، فإن المحتوى الشعري الحديث ينصب بالدرجة الأولى في مجاري المسائل ذات الصلة بالجوانب الثقافية والسياسية، وأن الاحساسات الإبداعية العامة يطغى عليها ما تفرضه البيئة الحديثة من هموم وانشغالات.

ففي ميدان **الموضوعات الاجتماعية**، اتضح لنا أن الشاعر القبائلي الحديث، قد تولى بالرصد والمعالجة كل القضايا التي تعكسها بيئته الحديثة والمعاصرة، سواء ما اتصل منها بالوضعيات الفردية المعايشة، أو ما تعلق بالعيوب البشرية، أو ما تفصح عنه العواطف الإنسانية المتعددة، فجاء هذا الكم الشعري المنتج ضمن هذه الموضوعات في غاية من الكثافة والتنوع. ويقع موضوع الهجرة في مقدمة الموضوعات الاجتماعية التي استقطبت اهتمام الشعراء .

كما تناول الشعراء موضوع التثاقف وانعكاس القيم الاجتماعية الذي جاء كنتيجة حتمية لمد العصرنة وتداعياتها المتعددة الأوجه، التي دفعت بالفرد القبائلي إلى الانسلاخ عن قيمه القاعدية. ولازالت هذه الهوة بين الموروث والحداثة تتسع كلما تقدم الزمن بالأجيال.

II - سمات الحداثة في الانتاجات الشعرية القبائلية

مجمل الخصائص والسمات التي تم استخلاصها من الانتاجات الشعرية القبائلية التقليدية، كانت لنا بمثابة أرضية خصبة مكنتنا من الولوج في دراسة مفصلة للانتاجات الشعرية القبائلية الحديثة، وساعدتنا بقدر كبير على إبراز أهم الجوانب التطورية التي حققتها، وما أضفاه كل ذلك على الحقل الشعري القبائلي الحديث من خصائص تجديدية أكسبته نوعا من التميز والفرادة .

ذلك ما سنحاول إبرازه ضمن النقاط التالية:

أولا : سمات وخصائص تتصل بالبيئة الحديثة

◆ الطموح الحداثي دفع بالشاعر القبائلي، والأمازيغي عموما إلى أن يواكب مستويات تحديث المجتمع المعاصر. فهذا الشاعر حسب أحمد عصيد «لم يعد مثقف القبيلة المعبر عن قيمها التي لا تخرج عن حدود معينة، بل أصبح مثقفا يعكس في مستويات وعيه طموحا إلى دمج عناصر الثقافة الأمازيغية في عناصر ثقافية عالمية[10].

◆ فالشاعر القبائلي الحديث بهذا التوجه الإبداعي أثبت نوعا من الاستقلالية النصية، بالنسبة إلى بقية المرفقات الفنية المساهمة، والتي سبق وأن أثبتنا أنها لصيقة بشكل وثيق بالشعر التقليدي. فنظام التعاقدات الاجتماعية المقننة لحرية الشاعر التقليدي، والتي تربطه بجمهوره المتلقي، قد تفتت بشكل واضح تحت وقع تحولات حداثية .

◆ تمكن بعض الشعراء في البيئة الحديثة، من أمثال بلقاسم إحجاثن، الحسين يحي، عمر مزداد، من تحويل ما طرأ على مجتمعهم من متغيرات إلى رؤى إبداعية ناضجة، تجاوزت بوسائلها وتقنياتها طابعها الشفوي إلى طابع التأليف والكتابة، بظهور العديد من الدواوين الشعرية التي حققت قفزة نوعية في ميدان النظم والتأليف، وسمحت بالانتقال التدريجي للعملية الإبداعية الشعرية، من طابعها الشفوي الموروث إلى طابع تدويني مستحدث.

---

(10) - أحمد عصيد، «هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب»، مجلة، آفاق، ع 1مطبعة المعارف الجديدة، الرباط،1992، ص،136.

فالمتلقي للشعر التقليدي يتذوق القيم الجمالية التي تأخذ بعين الاعتبار بساطة اللغة ووضوح الصورة وخفة الإيقاع، هذه العناصر الكفيلة بتقديم المعاني بشكل مباشر، إذ أن القيمة الجمالية للشعر التقليدي حسب قول بونفور لا تكمن في المدهش والغريب والغامض، بل في كل ما هو قريب المأخذ، متعارف عليه، لأن الإخلال بهذا الذوق العام المتفق عليه، يعد عيبا إبداعيا، ينفر منه الجمهور المتلقي [9].

ومن عناصر التقليد أيضا في اللغة الشعرية القبائلية، اعتماد الشعراء في إبداعاتهم على البلاغة القديمة، إذ غالبا ما يعبر الشعراء التقليديون عن أفكارهم ومعانيهم عن طريق الصور البلاغية المسطحة القائمة على أنماط مستهلكة، من تشبيه واستعارة وكناية، هذه الصور التي تقدم المعاني عارية تبلغ ذهن السامع بشكل مباشر .

خامسا : سمات وخصائص تتصل بالبنية الموسيقية للقصيدة التقليدية

من العناصر التقليدية في حقل الانتاجات الشعرية القبائلية، ما تم استخلاصه من المميزات النظمية، التى تعرف بها القصيدة القبائلية، لا سيما ما يتصل **بالأوزان والقوافي**، أو ما يتعلق بالوحدات الأساسية المشكلة للبنية العامة للقصيدة **كالأبيات والمقاطع** .

◆ فمن أنماط القوافي التي بنيت عليها أغلبية الأشعار التقليدية، نجد نمطين بارزين: القافية الداخلية، وهي التي يختتم بها الشطر الأول في البيت الثنائي الأشطر والتي يختتم بها الشطر الأول والثاني في البيت الثلاثي الأشطر. وما يلاحظ أحيانا هو إهمال الشعراء للقافية الداخلية في بعض إنتاجاتهم. أما القافية الخارجية فلن يستغنى عنها على الإطلاق، إذ تمثل المعيار الأساسى لأي فعل إبداعي شعري في أوساط البيئة القبائلية التقليدية.

◆ البيت الشعري ضمن البنية العامة للقصيدة القبائلية يعد كتلة متكاملة الأجزاء، يتشكل نسيجه من وحدة دلالية وأنسجة تركيبية ونبرات أدائية. ويقوم أصلا على نظام الأشطر، مفصولة بعضها عن بعض بوقف أو فراغ، ويقوم على وزن عروضي تشكله مجموعة من المقاطع الصوتية التي تتباين طولا وعددا تبعا لأنواع البيت الشعري في حد ذاته .

(9) - A. Bounfour, *Introduction à la littérature berbère*, Ed, Peeters, Paris - Louvain, 1999, p. 40

يتمثل الأول في الصراعات الداخلية والنزاعات الظرفية التي كانت تغذي طبيعة العلاقات بين مختلف العشائر والقبائل والكونفديراليات، إذ تمثل « القبيلة » قطبا سياسيا مهما للمجموعات الريفية في البيئة القبائلية التقليدية، وتشكل منذ القدم الحجر الأساسي لفهم التركيبة السوسيولوجية لهذا المجتمع.

ويتمثل الوجه الثاني في طبيعة العلاقة بين هذه القبائل مجتمعة، والدخيل الأجنبي بتطلعاته العسكرية، وهي علاقة عدائية ترجمت على شكل ثورات شعبية منظمة، سجل الشاعر القبائلي مأساتها في كثير من الحسرة والتوجع، ونقل جزئياتها الحدثية في كثير من الدقة والتفصيل .

• أما المحور الثاني من الموضوعات الشعرية التقليدية، فيتلخص في نقل **الانشغالات اليومية للأفراد**، تلك الانشغالات التي حظيت بحضور دائم ومستمر في ثنايا الأشعار التي أنتجتها تلك البيئة القديمة، إذ أن الحياة اليومية للأفراد في مستوياتها البسيطة والمعقدة، كالطبيعة الإنسانية والعادات، قد سجلها الشعر التقليدي بكل أمانة وبتمام الدقة والتفصيل.

• ثم يأتي **موضوع الغزل** كموضوع تقليدي شغل حيزا واسعا في الانتاجات الشعرية القديمة، وحظي بعناية فائقة من طرف الشعراء. والملاحظ هو أن المادة الشعرية الغزلية المجهولة القائل أو التي أنتجها بعض الشعراء من أمثال علي أوعمروش، والبشير أملاح، وسي محند أومحند تنصب في معظمها ضمن تيار المجون والحسية، بل يمكننا القول أن الكثير من النصوص الشعرية أثبتت إيغالا مفرطا في الوصف الماجن للمفاتن الأنثوية في عراها الجنسية المغرية، إذ يعكس هذا الإرث الشعري الماجن أسماء بارزة لشعراء مارسوا هذا النوع من المجون في نطاق واسع، وجسدوا بإبداعاتهم الشعرية ملامح المدرسة الحسية في كامل خصوصياتها الفنية.

رابعا : سمات وخصائص تتصل بالأساليب والأخيلة التقليدية

ومن جانب آخر تكشف المادة الشعرية عن خصائص تقليدية تتعلق **بالأساليب والأخيلة**، بحيث أن أول ميزة يمكننا ملاحظتها حول الأسلوب الشعري للقصيدة القبائلية التقليدية، هي البساطة والوضوح، هذه الميزة الناجمة عن اقتصاد لغوي مفروض على الحس الإبداعي الشعري، وذلك مراعاة لجملة من الاعتبارات : كالحرص على وضوح القول لضمان الفهم على مستويات واسعة تتجاوز حدود القبيلة، شمولية المحتوى الغنائي للأشعار، احترام التعاقدات الاجتماعية المفروضة، والاستجابة لطبيعة الأداء والإبلاغ الشفوي.

ثانيا : سمات وخصائص تتصل بالأنماط الشعرية المتداولة

من العناصر التقليدية التي تجسدت بشكل بيّن في حقل الإنتاجات الشعرية القبائلية، ما يتصل بالأنماط الشعرية المختلفة التي أثبتت تداولا واسعا في الأوساط الشعبية، وهي أنماط تعد في مجملها وليدة ظروف مميزة عرفت بها تلك البيئة القبائلية التقليدية .

وتتوزع هذه الأنماط الشعرية التقليدية أساسا على خمسة محاور كبرى، وهي: شعر الأمومة، وأشعار أوقات العمل، وشعر الأفراح، وشعر النقائض، والشعر الديني. وتقوم في أسُسِها الإبداعية وأطر ممارساتها الميدانية على جملة من المقومات الفنية والخصائص العامة التي تجسد في طياتها عناصر التمايز بين نمط وآخر، وقد تمكننا من حصر هذه المقومات والخصائص في خمس نقاط أساسية هي:

1ـ مناسبات الأداء ووضعيات الممارسة لكل نمط من هذه الأنماط.

2ـ الوسائل الأدائية التي يمارس بها كل نمط شعري في الأوساط الاجتماعية.

3ـ الجنس المُمارس لكل نمط شعري، ورواده الحقيقيون المضطلعون به إبداعا وأداءً.

4ـ الخصائص الإبداعية لكل نمط على حدى، لاسيما ما يتصل بمضمون الأشعار وشكلها.

5ـ الأدوار والوظائف المنوطة بكل نمط حسب ما يمليه واقع الممارسة، وتكشف عنه ميادين الأداء.

ثالثا : سمات وخصائص تتصل بالفحوى الشعري التقليدي

من الخصائص التقليدية للإنتاجات الشعرية القبائلية ما استنبطناه من الفحوى الشعري، إذ توصلنا إلى حصر ما يجسده من موضوعات شعرية تقليدية في ثلاثة محاور أساسية، أثبتت حضورا مكثفا في طيات عدد كبير من القصائد، وهي : الشعر السياسي، الشعر الاجتماعي، الشعر العاطفي.

◆ النظرة الشعرية **للحدث السياسي** ظلت تتطور حسب طبيعة كل مرحلة : فقبل الخضوع العام لمنطقة القبائل سنة1871 ، كشفت القصيدة القبائلية عن وجهين بارزين من التعامل السياسي الذي كان سائدا في أوساط ذلك المجتمع التقليدي:

لذا فالشاعر في المجتمع القبائلي التقليدي كان يتبوأ مكانة عالية يرقى بموجبها إلى مصاف النخبة من « إموسناون ـ Imusnawen»، هذه الفئة القائدة لحركية المجتمع، والتي أطلق عليها الباحثون من أمثال مولود معمري تسمية «علماء الشفوية»، خاصة أن الأفراد والأقوام المشكلة لأوساطه تعتقد جازمة بما يملك من خلفية معرفية صائبة، وأفق رؤيوي شامل.

2 ـ الخاصية الثانية الكاشفة عن عناصر التقليد في الانتاجات الشعرية القبائلية، والتي لها علاقة بالبيئة التقليدية، هي تلك التي تتصل **بشفوية العمل الشعري**، هذه الشفوية التي تعد خاصية أساسية تتميز بها الانتاجات الشعرية القبائلية، وتتوسلها مختلف الأشكال الأدبية للإفصاح والتواصل. فالمظهر الشفوي هو الوسيلة الأكثر شيوعا وفعالية، بحيث يكون التعويض عن غياب طرق النقل والإيصال، بالتعويل على اصطناع الصوت والسمع كقناة للإرسال والتلقي في الخطاب الشعري.

وقد فرضت هذه الشفوية في شكلها العام، خصوصياتها على الحقل الإبداعي، إذ يتخذ الخطاب الشعري طرقا تتلاءم وهذه الطبيعة الشفوية منها : الوضعيات الآدائية أو"البرفرمونسية"، هذه الوضعيات الأدائية اللصيقة بعملية الخلق الشعري سواءً من حيث: الإنتاج أو الإرسال أو التلقي أو الحفظ أو التكرار والتداول .فالبرفرمونسية حسب تعبير بول زمتور تعتبر كعنصر، وكعامل تأسيسي في آن واحد، ضمن الطبيعة الأدائية للمنتوج الشفوي[8]. فلا يمكن أن تكتمل الممارسة الميدانية لأغلب الأشكال التعبيرية الشعرية القبائلية إلا على ضوئها، إذ هي الهيئة الأدائية المطلقة التي تحدد بموجبها كل العناصر المشكلة للممارسة الشعرية في أوساط تلك البيئة التقليدية.

كما فرضت هذه الطبيعة الشفوية سمة تقليدية أخرى بارزة في حقل الإبداع الشعري القبائلي، وتتمثل في ارتباط النظم بالإنشاد الموسيقي، إذ ارتبط الشعر القبائلي التقليدي في مراحل نموه بالغناء ارتباطا وثيقا، حتى أضحى الشعر والغناء يمثلان عنصرا واحدا في الفهم العام للفرد القبائلي. وكان الشاعر مغنيا وراويا في الوقت نفسه، حتى أن بعض الفئات من الشعراء اتخذت تسميتها من الآلات الإيقاعية المصاحبة لها أثناء الأداء والممارسة الميدانية، كفئة "إضبالن".

(8) - P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Ed, du Seuil, Paris, 1983, p. 147.

طريق الدواوين الشعرية، التي أصدرها شعراء شباب، من أمثال :بلقاسم إحجاثن[5]، أرزقي مكي[6]، الحسين يحي[7]. إلى جانب استقائنا لمادة شعرية حديثة من الأشرطة والأسطوانات تعود لممثلي الحركة الشعرية الحديثة أمثال سليمان عازم، ولونيس أيت منـقـلات، ومعتوب الوناس.

سنحاول أن نقدم فيما يلي لمحة مختصرة عن أهم هذه السمات والخصائص التي تتأسس عليها الإنتاجات الشعرية القبائلية في شكلها العام، وذلك انطلاقا من طبيعة البيئة التي أنتجتها، مرورا بأهم أنماطها التعبيرية، وصولا إلى خصائصها الجوهرية شكلا ومحتوى، وذلك بالتركيز على النقاط التالية:

I ـ سمات التقليد في الإنتاجات الشعرية القبائلية

المعايير الكفيلة بتحديد سمات التقليد في الإبداع الشعري القبائلي كثيرة وعديدة، يمكننا حصرها فيما يلي:

أولا : سمات وخصائص تتصل بطبيعة البيئة التقليدية

1 ـ من السمات الأولية الكاشفة عن عناصر التقليد في الانتاجات الشعرية القبائلية ما يتصل بالبيئة التي أنتجتها، لاسيما ما لهذه البيئة من أسس تنظيمية قائمة على معطيات عرفية واجتماعية وثقافية مميزة، هذه الأسس التنظيمية التي كان لها الوقع الفاعل في تكوين شاعرية الشاعر، وتحديد علاقته بجمهوره المتلقي .

فالشاعر القبائلي في أوساط تلك البيئة التقليدية، قد تميز بقدرة خاصة على الابتكار، هذه القدرة التي أمدته بطاقة تأثيرية على ذهنية جمهوره الذي يتلقى منه الأشعار بطريقة سماعية، فكان عليه أن يكون في إبداعاته مطابقا لما في نفس سامعه من طموح وخلجات، خاصة أن نجاح رسالته الشعرية يرتبط أساسا بمدى فهم السامع وتأثره بما يدلي به من أقوال. ومن ثمة، فإن هناك بين هذا الشاعر ومتلقي أشعاره قاسما مشتركا يتمثل في الذوق العام المشترك. هذا الذوق الذي يجعل أحدهما قادرا على النظم والتصوير، والآخر قادرا على فهم هذا النظم وتذوقه.

---

(5) - Ihidjaten, (B.), *Seg wawal ùer wayev, Imprimerie*, les Oliviers, Tizi-Ouzou, 2004.
Tamusta n isefra. Imprimerie, les Oliviers, Tizi-Ouzou, 2005.

(6) - Meki, (A.), Le pain d'orge de l'enfant perdu. Ed, Naaman, Sherbrook, Québec, Canada, 1983.

(7) - Yahia, (H.), Wer tamurt (Heimatlos), Ed, association culturelle Averroès, Montréal, Québec, Canada, 1990

سمات التقليد والحداثة في الإنتاجات الشعرية الأمازيغية

(القبائلية نموذجا)

جلاوي محمد
جامعة تيزي وزو

ما سيتم تقديمه ضمن هذه المداخلة يعتبر بمثابة ملخص عام للنتائج التي أسفرت عنها دراستنا الأكاديمية التي أنجزناها حول الشعر القبائلي[1]، هذه الدراسة التي أردنا أن نبرز من خلالها جوانب التطور التي حققها هذا الشعر في رحاب انتقاله التدريجي من مناخات إبداعية تقليدية إلى مناخات إبداعية حداثية، مع الكشف عن الخصائص والمميزات التي يتأسس عليها كل طابع إبداعي (الطابع التقليدي والطابع الحداثي)، وينفرد بموجبها عن الآخر شكلا ومحتوى.

هذه الدراسة ارتكزت أصلا على مادة شعرية ثرية، يعد الجزء الأكبر منها ثمرة لعمل ميداني دقيق، هذا العمل الميداني الذي أسفر على جمع ما يزيد عن ست مائة (600) مقطوعة شعرية، مجهولة القائل في العموم. والجزء الآخر من هذه المادة الشعرية يعود إلى ما تضمنته المؤلفات والدراسات لكتاب قدامى ومحدثين، من أمثال هانوطو[2] وبوليفا[3] ومولود معمري[4]، أو ما جاء عن

(1) - أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة، جامعة مولود معمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والثقافة الأمازيغية، تيزي وزو، الجزائر.

(2) - Hanoteau, (A.) *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura,* Imprimerie impériale, 1867.

(3) - Boulifa, (A.S.), *Recueil de poésies kabyles*, éd, Awal, Paris, Alger, 1990.

(4) - Mammeri, (M.) - *Poèmes kabyles anciens*, éd, Maspéro, Paris, 1980.

" إن هذا الابن سليل قائد ولماس انخرط في سلك الجندية ليتجاوز الإطار القبلي الضيق، ويذهب بعيدا. الابن الذي غادر الجيش الفرنسي بعد أن خدمه سنوات عديدة حينما بدأ الحديث عن الأهالي، وحتى لا يشارك في حرب الأندوشين. الابن الذي تقلد منصب أبيه خلال سنتين، وذلك قبل أن يقال من هذا المنصب لإخلاله بالأمن العام للدولة (دولة الحماية). الابن المشهور بأحرضان الأمازيغي. الابن الذي أصر على الدفاع على نفسه في وجه منتقديه.

"أنا مغربي قبل كل شيء، وأنا أفتخر بمغربيتي. وأنا أمازيغي. وأنا أفتخر بأمازيغيتي. هذا هو الإطار العام. ما أريده هو الدفاع عن الشخصية المغربية كما هي، وبكل مكوناتها، وبما في ذلك الثقافة الأمازيغية.

"أنا لا أدافع ضد شيء ما. أنا أدافع من أجل شيء ما. هذا الشيء الذي ينبض بالحياة، والشديد الغنى والثراء. هذا الشيء الذي يُعبر عن نفسه دون شك من خلال ما هو شفوي. لكي ينبغي، مع ذلك، أن نحافظ عليه بكل ما أوتينا من قوة. أن نحافظ على حكاياتنا وأشعارنا وتقاليدنا وأغانينا ولغتنا. هذه اللغة التي تعتبر واحدة من أعرق لغات العالم، والتي نجد أثارا منها في جميع القارات. يجب أن أكون محقا في دعواي طالما أن البلدان المتقدمة الآن – أنا أقصد البلدان الأوربية – تحاول أن تحافظ على الثقافات الأصلية، أي تلك التي تعرف بالخصوصيات الثقافية، بل أن الاهتمام متوجه حتى لتدارك ما ضاع .

لماذا أخاف؟

" هل لي النية لاستئصال أرز الأطلس أو لإزالة مهرجانات مراكش؟ إن من يدافع عن ما هو أساسي في الحياة لا يجب أن يعتبر عنصريا؟

وفي أعماق مقلتي أحرضان الأمازيغي حنين عارم إلى الماضي"

زكية داود *1968*، ترجمة فؤاد ساعة .

"غير أن هذه المفارقات تنمحي كلية بمجرد أن يتكلم أحرضان. إن الكلمات تتدفق بنفس جموح وحماسة القلم حين يكون على الورقة. إن الكلمات تصطبغ من هنا وهناك بالحنين والفنتازيا التي تدهشنا في لوحاته التشكيلية. إننا نجد أنفسنا أمام شخصية رجل كامل الصفات ذي أوجه متعددة. هذا الرجل الذي يمتلك قدرة فائقة في الحديث عن ثلاث لوحات على الأقل وفي نفس الآن، وذلك دون أن يبخس حق لوحة واحدة لصالح لوحة أخرى.

"ما هي الشخصية المهيمنة في أحرضان الرجل؟ أهي شخصية الفنان التشكيلي أو شخصية الشاعر أو شخصية رجل السياسة؟ من الصعب أن نحسم في هذا الأمر، وهو نفسه لا يبدو أنه قادر على إعطاء جواب حاسم. لقد صرح قائلا: في حياة الإنسان كل شيء ماكث في مكانه. ليس هناك حواجز. هذا الرجل في تطور مستمر. ويظهر هذا التطور بشكل ملموس في أعماله الفنية.

لماذا يرسم؟

"لكي يحلق في فضاءات رحبة، لكي يواسي ذاته، لكي يتسلى.... لكي لا يفكر في أي شيء. فظاظتي وغيظي وغضبي وأفكاري وذكرياتي كلها تنتقل إلى اللوحة. أنا ملتزم. حين أرسم لوحاتي لا تكون لدي أية رغبة في الكتابة .

"لا يمكن بأي حال من الأحوال القول بأن أحرضان أول رجل سياسة يمتهن الرسم. غير أنه من القلائل الذين لا يمكن اعتبارهم من الفنانين القليلي الخبرة.

"إن الحمولة السياسية أكثر بروزا في لوحاته منها في قصائده. إن قصائده محسوسة. أشعار الحياة اليومية المخلص لها. وهو مخلص لهذه الحياة حينما يستحضر حبكة رواية يريد أن يكتبها، رواية صبي أمازيغي، والتي يتصورها كأنها أسطورة من ثلاثة فصول. زمن الأسود أولا، الأسود المهزومة وزمن الفهود التي مازالت نبيلة، وأخيرا زمن الثعالب، وهو الزمن الذي نحياه الآن، والذي نقاومه.

" يسألونني: لماذا تمارس السياسة؟ أعتقد بأن هذا واجب لا مهرب منه. أولا إن السياسة هي من أعمالي اليومية. أنا أمارس السياسة من أجل الدفاع عن بعض الأشياء التي أراها أساسية مثلما أكتب أو أرسم لوحة للتعبير عما يجيش في نفسي من مشاعر وإحساسات. يجب أن نفكر في الآخرين، وأن نتحدث إليهم، وأن نشرح لهم ما غمض عليهم، وأن نقنعهم بما هو في مصلحتهم، وأن نشجعهم.

وأضاف السيد أحرضان : "طالما أن أحرضان حي يرزق فهو لن يخرج من الخشبة. أن أستهلك حياتي وليس حياة الآخرين... إذا كنا نعيش في عالم يتغير فمن الواجب أن تكون التغيرات في الاتجاه الصحيح. أية قيمة للنجاح الاقتصادي إذا كنا سنفقد أصالتنا؟ بالنسبة إلي يتلخص النجاح فيما يلي: أن أحافظ على هويتي وأن أكسب الرهان رهان المستقبل. فيما يخص الحداثة أعتقد أن لكل حقبة حداثتها.. من الممكن أن أمتطي صهوة جواد مندفع حينما أكون فارسا محترفا. إن بلدنا بلد قوي. يستحق أن يُدار إدارة حكيمة .أنا لا أشكك في مبادرات صاحب الجلالة التي تتحقق على أرض الواقع، والتي نراها بأم أعيننا. يجب أن يكون الوزراء في مستوى هذا البلد، وفي مستوى الملكية.

Aujourd'hui le Maroc 23/9/2006 ترجمة فؤاد ساعة.

أحرضان الأمازيغي

وجاء في حوار أجرته الكاتبة الفرنسية زكية داود مع السيد محجوبي أحرضان ما يلي:

" رسوم وأشكال غريبة هي في الأصل حيوانات أسطورية، أحصنة وطيور وإوزات كلها مشكلة من أعين وأسطر و التي تتحول أحيانا إلى غيلان من نبات كالخرخس المتسلق والأشجار، موسوعة حيوانية ونباتية وافرة ومتهيجة محاصرة داخل خطوط غرائبية ومتدفقة تعج بالحركة خطتها أنامل قلم عفوي متحرر خال من التحفظات. إنه الخط الذي لا يعرف، فيما يبدو، التردد ولا التنقيح. هذه هي أعمال أحرضان رجل السياسة والفنان التشكيلي والشاعر.

"إن الانطباع الذي نخرج به هو انطباع بما هو خارق، غنائية متبعثرة وسريالية تخاطب القلب والخيال، والتي لا يمكن أن تتركنا في أي لحظة محايدين.

" لنا إحساس بأن المؤلف يبعث إلينا تلقائية وحساسية تبدوان كأنهما من أهم خصائص فنه. يبعث إلينا العالم الذي يحمل بين جوانبه. عالم الجذور، عالم الطبيعة المتوحشة القلقة والمضطربة الشديد القرب منها.

"مفارقة غريبة في لوحاته التشكيلية التي هي في حالة... وحركة حيث نشعر بهبوب الريح، ولهاث كوكبة من الفرسان وضجيج الغابات. وهذا الرجل النحيف، الطيب المعاشرة، الذي يستقبل وفق الأصول وبعاطفة جياشة ضيوفه، وذلك سواء في البيت الفاتن والمنمق أو المختبر المحكم التنظيم.

- " أكونسن تيلاس" (ديوان شعري) «Aguns'n Tillas»،
- "الجماهير... تذهب "مذكرات سائر «La Masse ... ira»،
- "إيكيدير أو التاريخ ألسطوري للنسر" «Iguider, ou l'histoire mythique de l'Aigle»
- "أشعار مهداة للخنجر "رواية « Un poème pour étendard»
- "حدائد من نار " رواية (roman) «Fers de feu».
- "باراكا... خلاص أو علامة الأزمنة "
- تولى تأسيس" أمازيغ "مجلة مختصة في الحضارة والتاريخ (تم حظرها بعد صدور العدد العاشر منها). ساهم في تحضير مجلة "تيفيناغ "و"أكراو أمازيغ " و " تيدمي" وهي أسبوعية للدفاع وترقية الثقافة الأمازيغية.
- شارك في معارض فنية جماعية في مناطق مختلفة من العالم .

الولايات المتحدة الأمريكية (1957)، باريس (1962،1963،1970،1985، 1993) وجنيف (1969) ومونريال (1967) وكوبنهاجن (1969) والجزائر (1969، 1974) والرباط (1971، 1976 ، 1981) ودكار (1974) وبغداد (1974) والقاهرة (1983) والعيون (1985) وفاس (2005 ،2007)..

موحى أو علي ختوش : "أحرضان وعشق الحرية " الرباط، مطبعة التكتل الوطني، 2000. **ترجمة فؤاد ساعة.**

أحرضان المناضل الأبدي

وصرح أحرضان في لقاء مع الجريدة الفرنكفونية (المغرب اليوم) :

"سأواصل حركة المقاومة ما دمت على قيد الحياة. هكذا كان محجوبي أحرضان يجيب المنتقدين له والمشنعين به بعد أن تم انتخابه، في السنة الماضية، رئيسا للحركة الشعبية. هذا الاستفتاء الشعبي يدفعنا إلى طرح التساؤل الأبدي: لماذا لا يترك سياسيونا من تلقاء أنفسهم كراسيهم للجيل الجديد؟ بالنسبة للسيد محجوبي أحرضان فإن الجواب بسيط : إن خدمة البلاد لا تُعد بعدد السنين التي صُرفت من أجل ذلك. إن محجوبي أحرضان أحد الأعضاء القدامى في جيش التحرير يضطلع عن جدارة واستحقاق بوضعية المقاوم الأبدي. لقد تقلد عدة مسؤوليات في حكومات كثيرة. عُين وزيرا عدة مرات، وكان عاملا، ومنتخبا... وليس هذا كل شيء إن محجوبي أحرضان عضو في المجلس الاستشاري لحقوق الإنسان. ماذا يجب أن نضيف أيضا؟ إن روح النضال عند محجوبي أحرضان لا تشيخ ولا تهرم".

" وُلد محجوبي أحرضان سنة 1924 بولماس في الأطلس المتوسط. كان عضوا في المجلس الوطني للمقاومة وأحد المسؤولين الهامين في جيش التحرير. عُين غداة الاستقلال عاملا على إقليم الرباط.

" يُعد محجوبي أحرضان المؤسس والزعيم التاريخي للحزب السياسي "الحركة الشعبية " ثم "للحركة الوطنية الشعبية " التي أراد لها في وقت لاحق أن تكون امتدادا طبيعيا للحركة الشعبية التي تأسست سنة 1957. وقد انتخب نائبا برلمانيا وعضوا في ثمان حكومات (من 2 يونيو 1961 إلى 11 أبريل1985).

من سنة 1961 إلى سنة 1967 تقلد الوزارات الآتية :

وزير الدفاع الوطني

وزير الفلاحة

وزير دولة مكلف بالدفاع الوطني

وقد استقال من المسؤولية الأخيرة وتفرغ بشكل كامل لأنشطته السياسية.

من سنة 1977 إلى سنة 1985 دُعي مجددا للمشاركة في الحكومة حيث أُسندت إليه على التوالي المناصب الوزارية الآتية:

وزير دولة مكلف بالمواصلات السلكية واللاسلكية

وزير دولة مكلف بالتعاون

وزير دولة بدون حقيبة.

إن رسائل الاستحقاق التي حاز عليها أحرضان كثيرة ومشرفة:

- وسام الشرف من درجة فارس
- دكتوراه فخرية من Word Academy of Arts and Culture بمناسبة انعقاد المؤتمر السابع لشعراء العالم التي كان عضوا فيها، ولجنة الدفاع عن اللغات والثقافات المهددة بالانقراض التي انعقدت بمراكش في أكتوبر1984.
- شارك في المسيرة الخضراء في خريف 1975 واستوحى من هذه التجربة كتابا يحمل عنوان: «La masse... ira, le journal d'un marcheur» وهو مؤلف الكتب الآتية:
- "هذا هو هذا "المطبوع في جيليار «Cela reste cela» paru chez Julliard ،

تكريم الفنان والكاتب والمناضل الكبير محجوبي أحرضان

الدكتور موحى الناجي

يحتل السيد محجوبي أحرضان مكانة متميزة داخل وخارج المغرب باعتباره رائدا في المجال الفني والأدبي والسياسي، ونظرا لأهمية مساهماته المتنوعة وحضوره الاجتماعي والسياسي القوي وانفتاحه على اللغات والثقافات الإنسانية، فإن جمعية فاس سايس ومجلس مدينة فاس ومؤسسة روح فاس والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ومؤسسة البنك المغربي للتجارة الخارجية المشاركين في تنظيم هذه الندوة ومهرجان الثقافة الأمازيغية، ليعبرون عن فرحتهم و سعادتهم بتكريم السيد محجوبي أحرضان خلال هذه الندوة. وقد خصصت الجلسة الافتتاحية لاستذكار جهوده الثقافية والفنية وإسهامه الهائل في إشعاع الثقافة الأمازيغية والشعبية.

وكما جاء في كتاب الباحث موحى ختوش حول حياة وشخصية السيد محجوبي أحرضان:

"السيد محجوبي أحرضان من الوجوه البارزة التي طبعت برمزيتها الحقل السياسي المغربي خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين. إن مشواره الشخصي المتميز، ومساره السياسي، وانخراطه المبكر في العمل النضالي دفاعا عن الوطن تعطي انطباعا لا مثيل له بالفرادة والخصوصية. بل إن تعدد وتنوع انشغالاته التي يتمازج فيها بطريقة سلسة ومتجانسة ما هو سياسي بما هو فني أحاطت شخصيته الاعتبارية بهالة من التقدير التي تستحق من الباحثين أن ينظروا إليها من زوايا متعددة.

"إن أحرضان شخصية سياسية فريدة من نوعها. فاعل سياسي محنك. لا شك أنه كثيرا ما كان عرضة للتعتيم، وكثيرا ما أُسيء فهمه لأنه كان يريد أن يُبرز للآخرين أسلوبه الخاص الذي يفرض عليه التغلغل في أعماق الأرض. هذه الأرض التي كانت تمثل دائما بالنسبة إليه بوتقة للهوية المغربية الأصيلة، وذلك بفضل تعددها وغناها وتنوعها .

الإذاعة الأمازيغية، الإذاعة الجهوية لفاس، إذاعة ام ف ام سايس، مركز جنوب شمال لحوار الثقافات، وشركة الكرامة للماء المعدنية.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل المشاركين في هذا المهرجان من مفكرين وأدباء وعلماء وفنانين وشعراء وموسيقيين. كما أشكر أعضاء اللجنة المنظمة قاطبة وخاصة السيد محمد القباج رئيس مؤسسة روح فاس والرئيس الشرفي للمهرجان، والسيد عبد السلام بوزوبع الرئيس التنفيذي لجمعية فاس سايس، والسيدة نعيمة لهبيل مديرة مؤسسة روح فاس لتفانيهم ونكران الذات وعملهم الدؤوب من أجل إنجاح هذه التظاهرة.

أتمنى النجاح الكامل لهذا اللقاء الثقافي.

والله ولي التوفيق

تعتمد قراءة شمولية للتراث المغاربي تزاوج في اهتمامها بين"الرسمي"/"المشهور"، وبين" الهامشي"/"المسكوت عنه" ..

ومن شأن هذا المنظور أن يوفر بناء مفهوم جاد لهذه الثقافة، مفهوم يتجاوز ما التصق به في ذهن العامة من تجليات الاحتقار ويرتفع بالذوق لاكتشاف ما عبرت عنه الذاكرة الشعبية عبر العصور في جوانب طريفة تم الصمت عنها أمام سيادة "الرسمي" المكتوب وسيطرته. كما سيمنحنا البحث في الثقافة الشعبية وتحديات العولمة فرصة الكشف عن علاقة الثقافة بمناخها العام الذي أنتجها مما سيسمح لنا ببناء تصور واضح لرؤية منتجيه للعولمة، ناهيك عن بلورة أداة منهجية في مقاربة هذا الثقافة، تساعد في فهمها وإعطاء تصور نسقي لها، وهو الأمر الذي سيوصلنا إلى بناء نظرية "أصيلة" للتعامل مع العولمة.

أيها السادة والسيدات

ولا يفوتنا في هذه المناسبة السعيدة أن نقدم تحية تقدير وإعجاب إلى المحتفى به الكاتب والفنان والمناضل الكبير السيد المحجوبي أحرضان اعترافا بإسهاماته الكبرى في مجالات متعددة منها الثقافة الشعبية عموما والثقافة الأمازيغية خصوصا وكذا الفن التشكيلي : فالسيد أحرضان يعد بحق من الفنانين التشكيليين العالميين المرموقين، وهو كذلك من كبار الأدباء حيث صدرت له مجموعة من الدواوين الشعرية والروايات التي نالت إعجاب القراء عبر العالم، وهو أيضا السياسي المحنك الفخور بمغربيته والمدافع عن مؤسسات بلاده. فالكل يعترف له بعطائه الكثير لهذا البلد الأمين، فقد ساهم مساهمة واسعة النطاق في بناء صرح الملكية الدستورية وفي بناء مغرب ديمقراطي حداثي والنهوض بأوضاع المغرب الاقتصادية والاجتماعية الثقافية.

كما نحتفي في هذا المهرجان ببعض الطاقات الإبداعية المتميزة التي طبعت المشهد الثقافي الأمازيغي، تلكم الطاقات التي تستحق كل التقدير والاحتفاء، لما أسدتها من خدمات جليلة للثقافة الأمازيغية.

وقد تسنى للدورة الثالثة من المهرجان أن ترى النور بفضل تضافر جهود أشخاص وجهات وهيئات عديدة أود باسم اللجنة المنظمة أن أذكرها: ولاية فاس، مجلس مدينة فاس، اتصالات المغرب، مؤسسة البنك المغربي للتجارة الخارجية، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، فندق زلاغ بارك بلاص، فندق نزهة، القناة الأولى، القناة الثانية، وكالة المغرب العربي، الإذاعة الوطنية،

ويدخل هذا المهرجان في إطار المساهمة في ترجمة روح ومضامين الخطاب الملكي السامي بأجدير في 17 أكتوبر 2001 ومضامين الخطاب الملكي يوم 18 ماي 2005 حول المبادرة الوطنية للتنمية البشرية، والمساهمة في الجهود المبذولة للنهوض بالثقافة المغربية الأصيلة على اختلاف أنواعها والانفتاح على جميع مكونات هذه الثقافة وإسهامها في التنمية البشرية .

و ترمي هذه التظاهرة إلى التعريف بالموروث الثقافي الأمازيغي والشعبي والإسهام في تفعيله وربطه بمقومات التنمية الاجتماعية.

ويسعى المهرجان أيضا إلى تعبئة كل الطاقات الوطنية من شباب ونساء وأطر للانخراط في التنمية البشرية والتحسيس بدور الموروث الثقافي في خلق شروط التنمية.

كما يسعى المهرجان إلى النهوض بالثقافة الأمازيغية بكل أنواعها عبر التراب الوطني وتشجيع الاهتمام بالإنتاج الفني والأدبي على العموم وبالثقافة والفنون الأمازيغية على الخصوص.

و يشكل التركيز على الثقافة الشعبية المغاربية كرافعة للتنمية في ظل عولمة زاحفة أحد مستلزمات العصر في هذه المنطقة من العالم. فللثقافات الشعبية في المغرب الكبير ماض عريق مشترك كانت اللغة والثقافة الأمازيغيتين أهم ركائزه وأعمق مكوناته .فتأثير الثقافة الأمازيغية على نمط الحياة في المجتمعات المغاربية، وعلى أعرافها، وتقاليدها ولهجاتها من مميزات هذه البلدان.

أيها السادة والسيدات

إن مسار العولمة يقتضي منا بناء خصوصية منفتحة وفاعلة. خصوصية تتمتع بديناميكية ذاتية تعيد قراءة التراث وصوغ الثقافة الشعبية، وتؤسس لمصالحة تاريخية بين قيم الفرد والمجموعة وبين اللحظة العالمية الراهنة. ولكي تكون هذه الثقافة فاعلة وقادرة على الانخراط في الحركة العالمية المناهضة لسلبيات العولمة، يجب أن تكون ثقافة إنسانية في مضامينها وقيمها، تعتمد مرجعية حقوق الإنسان، وتقطع مع التقسيم التقليدي للعالم الذي كان قائما على المعتقد الديني للأفراد والشعوب، وتنحاز إلى الجبهة العالمية المؤمنة بالحرية والعدل والمساواة، والرافضة للتعصب والإقصاء والاستعمار والهيمنة.

إن الثقافة الشعبية ذاكرة حية ومتنقلة عبر الأزمنة والأمكنة تؤرخ للفئات المنسية، وتطرق المواضيع المنكرة، حافرة في قلوب العامة صفحات الديمومة المتصلة. ونظرتنا للثقافة الشعبية

كلمة مدير المهرجان

الدكتور موحى الناجي

بسم الله الرحمان الرحيم

السيد وزير الطاقة والمعادن
السيد كاتب الدولة في التنمية القروية
السيد والي صاحب الجلالة على جهة فاس بولمان
السيد المحتفى به الفاضل المحجوبي أحرضان
السيد رئيس مجلس مدينة فاس
السيد رئيس جهة فاس بولمان
السيد عميد المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
السيدة رئيسة مؤسسة البنك المغربي للتجارة الخارجية
السيدة مديرة مؤسسة روح فاس
السادة المنتخبون
السادة العمداء
السادة الأساتذة

حضرات السيدات والسادة

يسعدني أن أرحب بكم جميعا باسم اللجنة المنظمة للمهرجان الوطني الثالث للثقافة الأمازيغية الذي تنظمه جمعية فاس سايس بشراكة مع مؤسسة روح فاس والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ومؤسسة البنك المغربي للتجارة الخارجية تحت شعار «الثقافة الشعبية وتحديات العولمة: آفاق مغاربية».

لقد وقع الاختيار على " الثقافة الشعبية وتحديات العولمة"، موضوعا رئيسًا للدورة الراهنة لمهرجان فاس-سايس، ولذا فاسمحوا لي أن أدلي بدلوي كمواطن منشغل بقضايا الفكر والثقافة، وأن أقدم في هذا المقام بعض الأفكار التي استلهمني إياها هذا الموضوع.

بداية، أؤكد على أن العولمة، في نظري، ظاهرة تاريخية لا محيدَ عنها، لايتعيّن فقط التكيف معها، بل، وعلى الخصوص، امتلاكٌ ناصيتها، واستيعابها واستثمارها بكيفية إيجابية. ومن باب العبث والوهم الاعتقاد بإمكانية غضّ الطرف عن وقع العولمة وأثرها على ثقافات المجموعة المفتقرة للسلطة الاقتصادية. فالعولمة معطىً موضوعيّ يتعيّن قياس آثاره السلبية، وكذا الإيجابية، لأن آثاره الايجابية أيضاً قائمة بالفعل.

فالعولمة ظاهرة عايشتها الثقافة الأمازيغية منذ أقدم العصور، من خلال علاقتها بالحضارات الفينيقية، والرومانية، والعربية-الإسلامية والإسبانية والفرنسية، وهي تعايشها اليوم بفعل ترسبات تلك الثقافات ذاتها وآثارها الراهنة التي انضافت إليها الثقافة الأنجلوسكسونية. ولا ريب أنه ستلحق بها غدا الثقافة الصينية، والثقافة الهندية والثقافة اليابانية في سياق الهيمنة الآسيوية المرتقبة على العالم.

إن الانفتاح على العولمة ليس قطّ اختياراً، بل هو ضرورة تاريخية. ومن ثم فإن المأزق الذي تواجهه الثقافة الأمازيغية والثقافة الوطنية عامة تنطبق عليه المفارقة الشكسبيرية الشهيرة : "أن تكون أو لاتكون"!

وإيماننا واقتناعنا راسخان بأن الثقافة الأمازيغية كائنة ولابد أن تكون .لكن السؤال المطروح هو كيف تتأتى ترجمة هذا الاقتناع على أرض الواقع السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي والتكنولوجي؟ وبعبارة أخرى، كيف يمكن لكل من الدولة والمؤسسات والمجتمع والأفراد، ان يساهموا في جعل الثقافة الأمازيغية مؤهّلَة لمواجهة العولمة ورفع تحدياتها وكيف عليهم أن يقوموا بذلك؟

إن إعادة تأهيل الثقافة الأمازيغية من خلال انتقالها من حقل الثقافة الشعبية، ومن دائرة الفلكلور، إلى حلبة الثقافة المتطورة لمسؤولية وطنية ملقاة على الجميع بدون استثناء. وفي هذا الاتجاه، فإدماج الأمازيغية في التعليم، والتكوين، وفي الفضاء الإعلامي وفي حقلي البحث العلمي والمعرفة الحديثة واعتمادها في المؤسسات وفي المجتمع، من العمليات الضروي تحقيقها لفائدة الرفع من قيمة الثقافة الامازيغية والنهوض الفعلي بها، من أجل تقوية مكانتها بين الثقافات وفي سياق العولمة.

وختاما، لا يغمرني أدنى شك في كون أعمال هذه الدورة ستسفر عن نتائج ونقاشات ومقترحات تغني مقاربتنا وفهمنا للثقافة المغربية في تنوع مكوناتها .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

كلمة عميد المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الدكتور أحمد بوكوس

بسم الله الرحمن الرحيم

- السيد والي جهة فاس بولمان
- السيد وزير الطاقة والمعادن
- السيد كاتب الدولة في التنمية القروية
- السيد رئيس مجلس مدينة فاس
- السيدة رئيسة مؤسسة البنك المغربي للتجارة الخارجية
- السيد الرئيس التنفيذي لجمعية فاس سايس
- السيد رئيس مجلس مدينة فاس
- السيد رئيس مهرجان الثقافة الأمازيغية
- سيداتي وسادتي

إن من دواعي الارتياح والتفاؤل أن نقف مرة أخرى عند محطة من محطات العمل الدؤوب والمهني الذي مافتئت جمعية فاس–سايس تقوم به، إسهاما فعالا منها في إشعاع الثقافة الأمازيغية والنهوض بها. فلابد أن نقف إجلالا وتحية وتكريما خاصا لهذه الجمعية التي أبت إلا أن توفر الظروف الملائمة للنقاش الحر والبناء في أفق تأهيل وتجويد الثقافة الأمازيغية بوصفها رافدا أساسيا للثقافة الوطنية.

وفي سياق تنظيم هذه التظاهرة، لابد أن نصدح عاليًا بأن كلاً من فاس، وأكادير، وطنجة، وغيرها من الفضاءات المعروفة بمهرجاناتها المتميزة، كلها مراتع للثقافة الوطنية عامة والأمازيغية خاصة، فشكرا منا جميعا لكل الفاعلين المتحرّرين، من مثقفين ومواطنين ديمقراطيين، على إصرارهم على إقرار هذا الواقع.

وفي هذا الصدد أعتقد أيها السادة أن ثقافتنا الأمازيغية قد أبانت بفضل عراقة فنونها وجمال لغتها وعذوبة ألفاظها وأجراس أنغامها على قدرة ذاتية على الاستمرار. تفرض ذاتها، وتبدع كل حين وجودها، لم ينلها في وقت من الأوقات ضمور، ولم تتوقف دقات قلبها عن النبض بالحياة، يطفح شعرها بقيم المحبة والسلام والتعايش والحوار، تستوحي أنغامها من بحر الفطرة والبراءة والطهر، تلك قوتها وبهذا تكون مستعصية عن الاندثار وقادرة على الانتشار في مختلف الأقطار.

أيها السيدات والسادة

لا أخفيكم اعتزازي وافتخاري بانفتاح المهرجان المستمر على الثقافة الأمازيغية في المغرب العربي الكبير، وبهذا تكون هذه الثقافة في خدمة وحدة شعوب المنطقة، جاعلة من الثقافة قنطرة العبور لتجاوز كل ما من شأنه أن يعيق مسيرة الوحدة ولقاء الأشقاء وليس غريبا أيها السادة، أن تفلح الثقافة الأمازيغية الحكيمة في تحقيق ما فشل فيه غيرها في مجال توحيد شعوب أقطار المغرب العربي.

أيها السيدات والسادة

تتميز هذه الدورة بلحظات قوية، تلك هي لحظات تكريم رمز من رموز الثقافة الأمازيغية وهرم من أهرام العمل الوطني. حتى الذين يختلفون معه في ترتيب أولويات العمل السياسي، يحتفظون له دائما بالود والمحبة في قلوبهم والتقدير في نفوسهم لاعتزازه المعلن بالانتماء لهذا الوطن وافتخاره الدائم بخدمة مقدساته وقربه والتحامه بفئاته الشعبية وتشبثه بالثقافتين العربية والأمازيغية وتفتحه على الثقافة الفرنسية، ذلكم أيها السادة هو نجم هذا المهرجان المحجوبي أحرضان.

السيدات والسادة، أيها الحضور الكريم

بالمناسبة ألتمس منكم جميعا الوقوف

احتراما للرجل ولتاريخه

احتراما للرجل ولكفاحه

احتراما للرجل ولوطنيته.

إنه الإنسان الأمازيغي الذي فضل الوطن على القبيلة .ودعم الوحدة متصديا للتفرقة وظل صامدا متكئا على رجل أعطاها الله من قوته لتصبح من حديد، في وجه كل التقلبات والموجات محافظا على توازنه متسليا بفنه التشكيلي الرائع، فكان له ولإخوته شرف توحيد صفوف الحركات، رغم ما قد تتركه المبادرة من نتائج في الاستحقاقات المقبلة إلا أنها ستبقى مبادرة سامية ترقى إلى مستوى بعض مبادرات القرن العشرين .ذلك أنها أتت في وقت تشهد فيه البلاد تفريخ الأحزاب لكثرة الغاضبين والمغضوب عليهم.

وفي الختام متمنياتي لكم وللمهرجان الثالث للثقافة الأمازيغية كامل التوفيق والنجاح.

والسلام عليكم ورحمة الله وتعالى وبركاته.

كلمة رئيس مجلس مدينة فاس

السيد حميد شباط

أيها الحضور الكريم

إنه لمن دواعي غبطتي وسروري أن تواصل مدينة فاس عاصمة الثقافة الإسلامية لسنة 2007 بحزم وإصرار مسيرتها في الاحتفاء بالثقافة الأمازيغية العريقة ويواصل مثقفوها مهمة التنقيب عن كنوز هذه الثقافة.

وإنه لمن دواعي فخري أيضا أن تلتئم فاس هذه النخبة من رجالات المغرب الذين أبدعتهم الثقافة الأمازيغية كما أبدعت أجيالا قبلهم ضمنت بواسطتهم استمرار عزها وخلود ذكرها وعمق تعلق كافة المغاربة بها.

فمن شمال المغرب إلى جنوبه ومن شرقه إلى غربه تتنوع الثقافة الأمازيغية ويتوحد المغاربة على اعتبارها الثقافة الأم التي رضعت منها أجيال الثقافات المغربية المتعاقبة ونهلت من معينها وتزودت من ثرواتها وانسجمت مع مكوناتها بل وذابت في قوالبها والتحمت معها حتى تكونت الثقافة المغربية المتميزة عن غيرها الفريدة من نوعها.

أيها السيدات والسادة

ها هي ذي فاس أرض الملتقيات العلمية ومسرح التظاهرات العالمية، وفضاء الحوار الهادئ المتسامح بين الحضارات الإنسانية تبقى وفية لرسالتها، متمسكة بدورها، جاعلة من الثقافة عاملا محوريا وركيزة أساسية لتتبوأ الثقافة الأمازيغية المكانة اللائقة بها، وتجعل من مهرجان هذه الثقافة العريقة محطة فريدة للبحث في شؤونها والاهتمام بفنونها وإبداعات مبدعيها، وتجعل منه أيضا مناسبة لإثارة الوعي بغنى ثقافتنا الوطنية وبأهمية مكوناتها وبضرورة الحفاظ عليها والارتقاء بها وبعث ما تم إهماله منها.

أيها السيدات والسادة

إن كل محطة من محطات مهرجان الثقافة الأمازيغية تعتبر مناسبة متميزة لبلورة رؤى جديدة وتصورات مستقبلية من خلال المحاور التي تختارونها .واليوم تختارون محور انفتاح الثقافة الأمازيغية على محيطها العالمي، ومواجهة تحديات العولمة، وتحديات الأنظمة الثقافية العالمية، التي تهدف بسرعة انتشارها وعمق توغلها إلى محو الثقافات المحلية ضاربة عرض الحائط محتواها وغناها وتطلعاتها.

وعيا منا كمجتمع مدني بأهمية الثقافة الأمازيغية، وتجسيدا لقيم المواطنة الحقة، عقدنا العزم على أن نكون منذ 2005 تاريخ انعقاد المهرجان الأول للثقافة الأمازيغية جزءا من الدينامية الثقافية الجديدة التي يشهدها المغرب .

لقد كانت فكرة تنظيم مهرجان في هذا الحجم في أول الأمر حلما بعيد المنال. غير أن تضافر جهود أعضاء جمعية فاس سايس و الفاعلين الجمعويين والمثقفين وساكنة فاس، ناهيك عن دعم جهات مختلفة لنا، جعل من هذا الحلم الجميل الذي كنا نصبو جميعا إلى تحقيقه واقعا ملموسا. والحقيقة أن نجاح الدورتين الأولى والثانية تقودنا تلقائيا إلى تنظيم المهرجان الثالث للثقافة الأمازيغية. ويجب أن نعترف الآن، بعيدا عن الغرور أوالتبجح، أن تنظيم هذا المهرجان في فاس أضحى مطلبا ثقافيا تسأل ساكنة فاس وضواحيها، بإلحاح شديد، عن تاريخ انعقاده .

وها نحن الآن ننظم المهرجان الثالث للثقافة الأمازيغية، وكلنا أمل في أن يحقق نجاحات أخرى تكون في مستوى الإشعاع الثقافي لمدينة فاس العاصمة العلمية للمغرب. وعلى غرار الدورتين السابقتين يجمع المهرجان ما بين الندوة العلمية والمهرجان الفني ومعارض الكتب والزرابي. في الندوة العلمية تُشارك نخبة من كبار الباحثين المنتسبة إلى جامعات مغربية وجزائرية وموريطانية وإسبانية وفرنسية وأمريكية. ستنكب هذه النخبة العلمية التي حجت إلينا من بقاع مختلفة من العالم للبحث في الثقافة الشعبية وتحديات العولمة لها، لكن مع التركيز على البعد المغاربي إيمانا من جمعية فاس سايس بتاريخ المغرب المشترك مع جيرانه الجزائريين والموريطانيين والتونسيين والليبيين. وسيتم في هذا المهرجان تكريم وجه سياسي وثقافي وأدبي مغربي قد نختلف معه في مواقفه الإيديولوجية أو السياسية لكن لا يسعنا إلا أن ننوه كثيرا بمجهوداته التي لا تكل ولا تنضب من أجل دعم الثقافة الأمازيغية، ورد الاعتبار إليها في ظل مغرب متعدد ومتعايش وآمن .

وتجسيدا لهذا البعد المغاربي الذي نتطلع إليه لن يكون المهرجان الفني هذه السنة حكرا على الفنانين المغاربة دون غيرهم، بل سيستضيف فنانين مرموقين من الجزائر الشقيقة. كما أن المهرجان الفني تم تطعيمه في هذه الدورة بأهازيج بالدارجة المغربية .وسيشهد هذا المهرجان كعادته في الدورتين السابقتين شخصيات فنية .

ختاما أتمنى مقاما طيبا للمشاركين من باحثين جامعيين وفنانين وصحافيين، وأرجو من الله عز وجل النجاح لهذه التظاهرة الفنية والعلمية الكبرى .

والسلام عليكم

كلمة الرئيس التنفيذي لجمعية فاس سايس
السيد عبد السلام بوزوبع

بسم الله الرحمان الرحيم

السيد وزير الطاقة والمعادن
السيد كاتب الدولة في التنمية القروية
السيد والي صاحب الجلالة على جهة فاس بولمان
السيد المحتفى به المحترم المحجوبي أحرضان
السيد رئيس مجلس مدينة فاس
السيد رئيس جهة فاس بولمان
السيد عميد المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
السيدة رئيسة مؤسسة البنك المغربي للتجارة الخارجية
السيدة مديرة مؤسسة روح فاس
السادة المنتخبون
السادة العمداء
السادة الأساتذة

حضرات السيدات والسادة

يندرج هذا المهرجان في إطار المساهمة في ترجمة روح ومضامين الخطاب الملكي السامي بأجدير في 17 أكتوبر. 2001 هذا الخطاب الذي دشن في المملكة المغربية، كما هو معلوم، عهدا جديدا أصبحت فيه الثقافة الأمازيغية بمختلف مكوناتها عنصرا أساسيا من عناصر الثقافة المغربية العريقة، وفتح أكثر من ذلك الباب واسعا أمام الباحثين للتنقيب، بجدية وحماس كبيرين، في كنوز هذه الثقافة التي نعتز أيما اعتزاز بالانتماء إليها.

والكوارث الطبيعية، كما يتناول بعض القيم كالتحديات والشجاعة.

ووصف الدكتور الجيلالي السايب (جامعة محمد الخامس) الثقافة الشعبية المغربية بالغنى والحيوية، كما تطرق الى أن العولمة تشكل تحديا كبيرا خاصة للثقافة الشعبية لأنه من الصعب الحفاظ على هويتها كما تناول بعض الرهانات التي تهدد الثقافة الشعبية من بينها خطر الخوصصة والتسويق .

وتطرق الأستاذ مصطفى العدك (معهد اللغات الشرقية. باريز) إلى مزايا وخصوصيات الأغنية الأمازيغية في الريف، هذه الأغنية التي تعكس الظروف والحالة السوسيو اقتصادية للريف، مبينا أن استعمال آليات الموسيقى العصرية عرفت تغيرا شديدا منذ السبعينيات بسبب التحرر الذي يشهده المغرب والتكنولوجيا الحديثة.

وتطرقت مريم بنت أحمد لحوايج (جامعة نواكشط) إلى تاريخ الأمازيع في موريتانيا، موضحة أن الثقافة الأمازيغية لا تزال متواجدة في العادات والتقاليد، أسماء الأماكن، مسميات الأضرحة، وفي الشعر العربي الفصيح الممزوج بالحسانية والامازيغية.

وخرج المشاركون في الندوة الفكرية بالتوصيات التالية:

- ضرورة الاهتمام بالثقافة الأمازيغية باعتبارها ثقافة شعبية أصيلة
- استغلال الإمكانات التي تتيحها العولمة للنهوض بالثقافة الشعبية وبالتنمية في المغرب
- ضرورة ترسيخ قناعة كل المغاربة بأن الأمازيغية مكون أساسي للحضارة المغربية وأنها مسألة وطنية تهم الجميع
- ضرورة الاهتمام بالمرأة كعنصر أساسي للتنمية البشرية
- إعادة الاعتبار للفن الشعبي والأمازيغي ودعمه معنويا وماديا وخاصة مبدعيه.
- جمع وتدوين كل أشكال الثقافة الشعبية من شعر وغناء ورسم عموما و الموروث الشفهي خاصة.
- إنتاج برامج حول الثقافة الشعبية المغربية للتعريف بإشعاعاتها.
- إدماج اللغة والثقافة الأمازيغيتين في الإعلام والتعليم.
- إيجاد الكتب المدرسية الضرورية لتعليم الأمازيغية للصغار والكبار.

وحاول الأستاذ جون شوب (جامعة الأخوين) مقارنة البلوز الأمريكي بموسيقى غرب جنوب الصحراء، وذلك بتقديم مقطوعات مختلفة واستنتج ان هناك تأثير الموسيقى الحسانية على موسيقى الطوارق وأن أصل البلوز منطقة شمال مالي على نهر النيجر، وأن هناك تغيير في الآلات الموسيقية وفي الإيقاع الذي أصبح سريعا.

وانطلق لحسن أولحاج (كلية الحقوق بالرباط) من مجموعة من الأسئلة المتصلة بعلاقة الثقافة الأمازيغية بالتنمية الاقتصادية وعلاقة التهييئ الإقتصادي بالثقافة الأمازيغية ودرجات التأثير والتأثر فيما بينها. وأوضح أن العولمة تقدم للثقافة الأمازيغية خدمات إيجابية أكثر منها سلبية .

وتناول إبراهيم أخياط (الجمعية المغربية للتبادل الثقافي) العولمة بطريقة مختلفة، وميز بين العولمة الشعبية والعولمة الرومانية، العولمة العربية والعولمة الحديثة. وأوضح أنه يجب علينا الآن النهوض بالذاكرة الأمازيغية، لغة وثقافة، وإدماجها في المجتمع.

وفي مداخلته، اعتبر الأستاذ حسن إد بلقاسم الإعلان العالمي لحقوق الانسان الانطلاقة الأولى للعولمة، وأن على المسؤولين اليوم أن يعترفوا للسكان الأمازيغ بحقوقهم اللغوية والثقافية والمادية في الأرض .

وقدمت المتدخلة ماريا أنجلز روك (المعهد المتوسطي، برشلونا) مقارنة بين المغرب وإقليم كطلونيا خاصة في ما يتعلق بالحقوق الثقافية، مما دفعها للبحث خاصة في الريف عن إمكانيات التدخل عن طريق المجتمع المدني لحل مجموعة من المشاكل المتعلقة بالتنمية المحلية. وعبرت المتدخلة عن ارتياحها للمجهود الذي تقوم به هذه الجمعيات في مجال التنمية، لأن هناك أشكال كثيرة تؤسس لهذا العمل، الجماعة، التويزة....

وخص الدكتور موحى الناجي (باحث جامعي) مداخلته للتعريف باللغة الأمازيغية وأكد أن اللغة الامازيغية لها دور فعال في الثقافة المغربية، وقد ذكر بالتطور الذي عرفته اللغة والثقافة الأمازيغيتين وذلك بعد الخطاب الملكي بأجدير .

وتناول الدكتور محمد الطايفي (جامعة فرجينيا) التغيير الذي حصل في المجتمع المغربي اتجاه الأمازيغية عموما والأمازيغ خصوصا وأوضح أن النظرة الى اللغة الامازيغية والأمازيغ قد تغيرت إيجابيا. فهي الآن لغة الوزراء والبرلمانيين وكذا الرعاة، وتطرق إلى بعض المواضيع التي يتناولها الشعر الأمازيغي في الأطلس منها مواضيع سوسيو اقتصادية كالرشوة والجفاف

كما أجمعت هذه المداخلات على الإشادة بالفنان والكاتب الكبير السيد المحجوبي أحرضان الذي تم تكريمه بهذه المناسبة، معتبرة إياه من بين الفعاليات الوطنية البارزة الغيورة على الثقافة المغربية عموما والأمازيغية خصوصا.

وفي ورقة وجهتها إلى المهرجان، تطرقت الكاتبة فاطمة المرنيسي إلى دور الثقافة الشعبية والمرأة المغربية في التنمية البشرية مشيدة بشخصية المحجوبي أحرضان في المجال الفني والسياسي.

وأشار المتدخلون أن مهرجانات من هذا النوع تساهم في الحوار الثقافي وفي التعريف بالثقافة المغربية في جميع مكوناتها ومظاهرها. وقد نجح المهرجان في ربط الماضي بالحاضر وفي إعطاء مقاربة موضوعية وعلمية سلطت الأضواء على المكون الأمازيغي للشخصية المغربية الضاربة في عمق التاريخ. كما دعى المشاركون في المهرجان إلى المساهمة في النهوض بالثقافة الأمازيغية بكل أنواعها عبر التراب الوطني وتشجيع الاهتمام بالإنتاج الفني والأدبي المغربي على العموم وبالثقافة والفنون الأمازيغية على الخصوص.

ودعا المسرحي الكبير أحمد الطيب العلج إلى التشبث والاعتزاز بالتقاليد والعادات المغربية لأن من جهة هي في الغالب تتماشى مع الدين الإسلامي ومن جهة أخرى لا يمكن لأحد بناء حاضره ومستقبله بدون الاعتماد على ماضيه ألا وهو العادات والتقاليد.

وتميز المهرجان كذلك بالورشة حول الكتابة بالدارجة التي قادها الكاتب المغربي يوسف أمين العلمي الذي بين بما لا يدع مجالا للشك أن الكتابة بالدارجة تساعد على التعبير عن العادات وتساهم في الحفاظ على القيم والتقاليد المغربية الرصينة، لذا وجب تشجيعا وتطويرها .

في مداخلتها أوضحت الدكتورة فاطمة صديقي (باحثة جامعية) أن النساء المغربيات ساهمن بقسط وافر في الحفاظ على اللغة والثقافة الأمازيغيتين عبر التاريخ الثقافي المغربي هذا التاريخ الذي يتسم بتنوع اللغات والثقافات والذي هو في حد ذاته واقع إيجابي يغني الثقافية الشعبية.

وفي ورقة الأستاذ باسو حمري (كلية الآداب، بني ملال) تم التنصيص على اعتبار اللغة والثقافة الأمازيغتين كشكل من أشكال المقاومة عبر العصور من دون إمكانات أمام كل أشكال التأثير الثقافي واللغوي، فالشعر هو مصدر المعلومات عن المجتمع وعن الثقافة، والشاعر ملك للجماعة الأمازيغية والمتحدث الرسمي لها.

وقدم محمد دجلاوي (جامعة تيزي أوزو، الجزائر) ملخص دراسة حول الشعر الأمازيغي على العموم وحول شعر الونيس خاصة، مبرزا سمات التقليد والحداثة في الإنتاجات الشعرية القبلية وسمات البنية التقليدية.

تقديم

الدكتور موحى الناجي

انعقدت الدورة الثالثة لمهرجان الثقافة الأمازيغية أيام 13-15 يوليوز 2007 بفاس، تحت الرعاية السامية لصاحب الجلالة من تنظيم جمعية فاس سايس ومؤسسة روح فاس والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ومؤسسة البنك المغربي للتجارة الخارجية. وقد كان لساكنة مدينة فاس موعدا مع هذه التظاهرة الوطنية الكبيرة التي تميزت بالندوة الفكرية الدولية حول" الثقافة الشعبية وتحديات العولمة: آفاق مغاربية "والسهرات الفنية والأدبية المتنوعة، بحضور ثلة من الشخصيات التي تنتمي إلى عالم الفن والثقافة إلى جانب عشاق الأغنية الأمازيغية.

واهتزت القاعة الكبرى لفندق زلاغ بارك بالاص فاس وساحة بوجلود الذين احتضنا فعاليات المهرجان بفعل تأثير قوة الإيقاعات والأصوات وفتحت هذه الجواهر المعمارية الرائعة أبوابها أمام الجمهور للاستمتاع بالموسيقى والفن الأمازيغيين وتنويعاتهما.

وخلال المهرجان تم تكريم شخصيات فنية: لحسن واعراب وميمون أورحو (الأطلس المتوسط) ومجموعة أرشاس (سوس) ونجيب أمازيغ (الريف) والمغني الجزائري عبد الرحمان أولحلو والجزائرية مليكة دمران، وذلك اعترافا بمواهبهم الفنية، وإسهاماتهم الأكيدة في مجال الأغنية والثقافة الشعبيتين بالمغرب الكبير.

واستمتع سكان فاس بالحفلات الموسيقية التي أحياها هؤلاء الفنانون وبالقراءات الشعرية ورقصات أحيدوس وأحواش جعلت الناس يتذكرون الجذور الأمازيغية للثقافة المغربية التي نبعت من أعماق إفريقيا الشمالية وقاومت عبر التاريخ ضد كل أشكال الاستعمار والاستبداد والإقصاء.

وضم هذا المهرجان قراءات شعرية مؤثرة، شعر تقليدي للشاعر الكبير لحسن واعراب وشعراء تايفارت آيت عيسى أولحسن، وشعر حديث من طرف الشعراء باسو أوجبور، عمر الطاوس وسعيدة الخياري.

بالنسبة للندوة الفكرية أكدت مختلف المداخلات على أن الثقافة الأمازيغية تظل رافدا أساسيا من روافد الثقافة المغربية، وتشكل مصدر افتخار وطني، مشيرة إلى دورها الكبير في تفعيل التنمية البشرية.

فهرست

موحى الناجي

تقديم 7
كلمة السيد عبد السلام بوزوبع، رئيس جمعية فاس سايس . . . . . 11.
كلمة السيد حميد شباط، رئيس مجلس مدينة فاس . . . . . 13.
كلمة الدكتور أحمد بوكوس، عميد المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية . . . . . 15.
كلمة الدكتور موحى الناجي، مدير الندوة . . . . . 17.
تكريم الفنان والكاتب والمناضل الكبيرمحجوبي أحرضان . . . . . 21.

المداخلات العلمية

محمد جلاوي
سمات التقليد والحداثة في الإنتاجات الشعرية الأمازيغية . . . . . 27.

سنوسي صليحة
أشكال الأغنية الشعبية في الغرب الجزائري . . . . . 41.

الثقافة الشعبية وتحديات العولمة
رؤية مغاربية

أشغال الندوة الدولية التي نظمت بفاس
أيام 13–15 **يوليوز** 2007

بتعاون مع جمعية فاس سايس، مؤسسة روح فاس
والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
ومؤسسة البنك المغربي للتجارة الخارجية

تكريما للكاتب والفنان والمناضل الكبير
السيد المحجوبي أحرضان

تحت إشراف الدكتور موحى الناجي

الثقافة الشعبية وتحديات العولمة
رؤية مغاربية

هدف هذه الندوة حول الثقافة الشعبية المغاربية، في مواجهة تحديات ورهانات العولمة، هو إبراز ماتقدمه على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والمساهمة في التفكير حول الوسائل التي يجب استعمالها لضمان شروط تقدمها، في أفق وضع استراتيجية للنهوض بالثقافة الوطنية.

◇◇◇

L'objectif du colloque dédié à la culture populaire maghrébine, face aux défis et aux enjeux de la globalisation, est de mettre en exergue son apport aux niveaux économique, social et culturel, et de contribuer à la réflexion sur les moyens à mettre en œuvre pour assurer les conditions de son développement, dans la perspective d'une stratégie de promotion de la culture nationale.

21 DH